



JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



NEUNTER BAND

BERLIN 1888

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, M. JORDAN, F. LIPPMANN, J. MEYER.

REDAKTEUR: R. DOHME.

INHALT.

Neunter Jahrgang No. 1. 1. Januar 1888

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1887

Der Direktor der Abteilung für antike Skulpturen Professor Dr. Conze ist zum General-Sekretar der Central-Direktion des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts ernannt und scheidet daher mit dem Ablauf des Vierteljahres aus dem Dienste der Königlichen Museen aus.

A. GEMÄLDE-GALERIE

In dem Vierteljahr Juli bis September 1887 konnten aus dem Erlös, den der Verkauf der aus den Magazinen ausgeschiedenen Gemälde ergeben hatte, folgende Erwerbungen gemacht werden:

1. FRANCESCO BONSIGNORI (1455—1519, ausgebildet unter dem Einfluss des Mantegna, thätig zu Verona und Mantua), Heiliger Sebastian. In der Mitte des Bildes vor einem Baumstamm stehend, nur mit einem Lendentuch bekleidet, von drei Pfeilen durchbohrt; die Hände über dem braungelockten Haupt übereinander gelegt und an den Baum gebunden. Hintergrund Luft und zur Linken Felsenpartie mit vereinzelten Sträuchern; rechts befestigte Stadt an einem Fluss mit antiken Ruinen (mit Reminiscenzen an Verona). Unten rechts auf einem Cartellino der Name des Stifters und eine halbausgelöschte Jahreszahl (wohl 1493 oder 1495?). Ganze Figur, fast lebensgrofs; Leinewand, h. 1,52, br. 0,73 m. Interessantes Werk des bisher in der Galerie nicht vertretenen Meisters, das den Einfluss des Mantegna bezeugt; auch als Darstellung des nackten Körpers für die damalige oberitalienische Kunst, sowie durch die eigentümliche Technik beachtenswert. Erworben in Florenz.

2. JAN WEENIX, Totes Wild. Auf einer steinernen Tischplatte liegt ein Hase, der mit seinem linken Hinterlauf an einem Haken aufgehängt ist. Auf der Platte vorn links ein Buntspecht, ein Holzheher und ein Gimpel; rechts vom Hasen ein Birkhuhn und ein Rebhuhn. Im Grunde rechts eine Steinwand, an der ein Vogelbauer hängt nebst Falkenkappe und Jagdgerät; links ein reichverziertes Parkthor mit Durchblick in den Park. Leinwand, h. 1,09, br. 0,93 m. Erworben aus der Auktion der Gräflich Sierstorpffschen Sammlung von Schloss Driburg. Treffliches Werk des Meisters durch vollendete Ausführung, feines Helldunkel und lichten emailartigen Glanz der Färbung, bei vorzüglicher Erhaltung.

J. MEYER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Aus dem Nachlass des Dr. Günther in Charlottenburg wurde der Sammlung das angeblich in Athen gefundene Marmorbruchstück eines Löwenkopfes geschenkt.

Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz überwies Gipsabgüsse von drei Porträtbüsten, deren Originale sich in Königlichem Besitz zu Madrid befinden. Aufserdem wurden aus der Sammlung Despuig bei Palma Abgüsse des altertümlichen, auf die Tötung des Aegisth gedeuteten Reliefs (E. Hübner, die antiken Bildwerke in Madrid, No. 772) und eines ebenfalls altertümlichen unbärtigen Bronzekopfes (Hübner No. 820) erworben.

Nachdem nunmehr die sämtlichen vorderasiatischen Skulpturen und Abgüsse der Ägyptischen Abteilung ausgeliefert sind, konnten in dem frei gewordenen Raum der Gipsabteilung die im vorigen Quartal erworbenen Abgüsse der Metopen vom Theseion aufgestellt werden. I. V.

PUCHSTEIN

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-PLASTIK

Die Sammlung der bemalten Stuckreliefs konnte um vier Stücke vermehrt werden, darunter ein bronziertes Relief der Kreuzigung nach Michelangelo's bekannter Komposition aus seiner letzten Zeit, ferner das sehr reizvoll bemalte Madonnenrelief von Desiderio, dessen Original sich unter dem Namen Donatello in der Galerie zu Turin befindet, und ein gröfseres Madonnenrelief in der Art des Michelozzo, durch bemalte Brustbilder in den Zwickeln von besonderem Interesse.

Mit einer frühromanischen Elfenbeintafel, die Gefangennahme Christi darstellend, welche kürzlich aus der Sammlung Trotti-Trivulzi erworben wurde, stimmt ein gleichfalls aus Italien stammendes grofses Kreuzigungsrelief überein, das in neuester Zeit angekauft wurde; beide scheinen Arbeiten späterer longobardischer Zeit, vom X oder XI Jahrhundert. In Italien befand sich auch das neu erworbene, als Deckel eines Elfenbeinkastens aus später mittelalterlicher Zeit verwendete Diptychon, dessen Überschriften leider abgeschnitten sind. Dasselbe gehört etwa dem VI Jahrhundert an; unter dem Fürstenpaar sind Kämpfe von Gladiatoren gegen Bären dargestellt. Ein kleines Doppelrelief frühester deutscher Herkunft (X Jahrhundert), die Fufswaschung und das Abendmahl in durchbrochener Arbeit zeigend, hat seine Bestimmung und Beschreibung (Beiblatt der »Zeitschrift für bildende Kunst«, September 1887) durch Dr. Friedrich Schneider gefunden, welcher dieses besonders interessante Stück von lebendiger und origineller Erfindung in dankenswertester Weise den Museen überlassen hat.

Die Abteilung der deutschen Bildwerke wurde durch ein zierliches kleines Relief der Verkündigung bereichert, eine schwäbische Arbeit vom Anfang des XVI Jahrhunderts. Von einem der Hauptmeister der niederfränkischen Schule, vom Meister des Creglinger Altares, wurden vier mehr als halblebensgrofse Evangelistenstatuetten angekauft, von gleicher Güte wie die ganz verwandten Apostelstatuetten im Nationalmuseum zu München.

Für die Aufstellung von verschiedenen im Laufe dieses Jahres gemachten Erwerbungen, namentlich der umfangreicheren, fehlt leider zur Zeit der Platz. Doch soll im Laufe des Winters ein neuer Raum für die Vermehrungen an Originalbildwerken der italienischen Renaissance hergerichtet werden.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Aus Cypern wurde eine Sammlung von Terrakotten und Steinfiguren erworben, welche zusammen in dem Heiligtum einer Göttin bei Dali gefunden worden sind. Ebenfalls aus Cypern, und zwar aus der Nekropolis von Polis tis Chrysoku (in der Gegend des späteren Arsinoe) stammt eine Anzahl merkwürdiger Vasen, Terrakotten, Bronzen und Schmucksachen, welche auf einer Auktion in Paris gekauft worden sind.

Aus alten Gräbern Mittelgriechenlands, namentlich Böotiens, ist eine Reihe altertümlicher Vasen und Bronzegegenstände mit einigen Terrakotten in die Sammlung gekommen; indirekt aus Athen merkwürdige weifse Lekythen; aus Italien eine Schale

strengen Stils mit dem Lieblingsnamen Panaitios. Aus Sidon stammt eine archaisch griechische Bronzekanne. Das Gemmenkabinet wurde auf einer Pariser Auktion durch eine Anzahl interessanter Stücke bereichert.

Was die Aufstellung der Sammlung betrifft, so sind die Metallspiegel in einer reicheren Auswahl ausgestellt und die Bronzestatuetten nach ihrem Stil übersichtlicher geordnet. Die Terrakotten von Tarent und Kleinasien sind in besonderen Schränken aufgestellt worden.

CURTIUS

D. KUPFERSTICHKABINET

Das Kupferstichkabinet hat im verflossenen Quartal eine bedeutende Vermehrung erfahren, welche den Königlichen Museen als Schenkung von einem ungenannt sein wollenden Kunstfreund zuging.

Diese Schenkung, wohl eine der gröfsten und kostbarsten, welche unsere Museen zu verzeichnen haben, umfasst zunächst 28 Radierungen von Rembrandt, sämtlich aus der im Mai d. J. in London versteigerten Sammlung des Herzogs von Buccleuch stammend, durchweg Exemplare von ganz besonderer Schönheit des Abdruckes wie der Erhaltung.

Das Werk Rembrandts im Kupferstichkabinet ist durch das Hinzutreten dieser Blätter in Hinsicht auf seine Qualität mit einem Male auf eine erheblich höhere Stufe gebracht worden. Die Schenkung ist um so erfreulicher, als es aus den gewöhnlichen Mitteln kaum möglich gewesen wäre, die gegenwärtig hoch im Preise stehenden guten Abdrücke Rembrandtscher Radierungen in so ausgiebiger Weise zu erwerben.

In erster Reihe ist hier ein Exemplar des Rembrandtschen sogenannten Hundertguldenblattes: »Christus heilt die Kranken« zu nennen, eines der acht (resp. neun) Exemplare, die man von dem ersten Drucke dieses Blattes kennt und die sich, bis auf das eine jetzt in unseren Besitz gelangte, sämtlich in aufserdeutschen Sammlungen befinden. Das Buccleuchsche, gegenwärtig unser Exemplar des Hundertguldenblattes übertrifft an Schönheit die meisten der übrigen in London (3), Paris (2), Amsterdam (1 resp. 2), Wien (1) befindlichen Exemplare. Die Komposition Rembrandts kommt eigentlich nur in den Drucken des ersten Zustandes zur vollen Geltung.

Eine Reihe ausgezeichneter Exemplare Rembrandtscher Landschaftsradierungen enthält ebenfalls Abdrücke von höchster, zum Teil geradezu unvergleichlicher Schönheit.

Nachstehend die Liste der in der anonymen Schenkung enthaltenen Rembrandtschen Radierungen mit Angabe der Plattenzustände nach Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes V.

REMBRANDT. Selbstbildnis, D. 13 I. Zustand.
DERSELBE. Selbstbildnis, D. 15 I. Zustand.
DERSELBE. Selbstbildnis, D. 28 I. Zustand.
DERSELBE. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, D. 62 I. Zustand.
DERSELBE. Christus heilt die Kranken. Das sog. Hundertguldenblatt, D. 77 I. Zustand.
DERSELBE. Die drei Orientalen, D. 119 I. Zustand.
DERSELBE. Mann und Frau bei einer Bank, D. 161 I. Zustand.
DERSBLBE. Der Eulenspiegel, D. 185 I. Zustand.
DERSELBE. Die Frau vor dem Ofen, D. 194 II. Zustand.
DERSELBE. Die Landschaft mit den drei Bäumen, D. 209.
DERSELBE. Die Landschaft mit dem Milchmann, D. 210 I. Zustand.
DERSELBE. Die Landschaft mit dem Turm, D. 220 I. Zustand.
DERSELBE. Die Landschaft mit der Schafherde, D. 221 I. Zustand.
DERSELBE. Die Landschaft mit dem Obelisken, D. 224 I. Zustand.
DERSELBE. Das Landgut des Goldwiegers, D. 231.
DERSELBE. Der Kanal mit den Schwänen, D. 232 I. Zustand.
DERSELBE. Die Landschaft mit der trinkenden Kuh, D. 234 I. Zustand.
DERSELBE. Bildnis des Cornelis Anslo, D. 254 I. Zustand.
DERSELBE. Das kleinere Bildnis des David Coppenol, D. 257 I. Zustand.
DERSELBE. Bildnis des Abraham Frans, D. 260 II. Zustand.
DERSELBE. Der Mann mit dem kahlen Kopf, D. 290 I. Zustand.

REMBRANDT. Der Mann mit dem breiten Hut, D. 307.
DERSELBE. Der Alte mit dem grofsen Bart, D. 308 I. Zustand.
DERSELBE. Der Alte mit dem kahlen Kopf, D. 317 I. Zustand.
DERSELBE. Der Alte mit der Pelzmütze, D. 319 I. Zustand.
DERSELBE. Der Alte mit der Adlernase, D. 324 II. Zustand.
DERSELBE. Die Judenbraut, D. 329 II. Zustand.
DERSELBE. Die Mohrin, D. 345 I. Zustand.

Die Schenkung umfasst ausserdem sechs altitalienische Kupferstiche von gröfster Seltenheit, ebenfalls eine sehr erfreuliche Ergänzung unseres schwachen Bestandes an Stichen jener Schule.

Es sind dies die Blätter:

MOCETTO, GIROLAMO. Die Taufe Christi B. 2. Einer der gröfsten und malerischsten Kupferstiche der venezianischen Schule im XV Jahrhundert.
POLLAJUOLO, ANTONIO. Centaurenkampf, Pass. 4.
LIPPI, FRA FILIPPO, zugeschrieben. Die Geburt Christi, Pass. V pag. 51 No. 3.
DERSELBE. Die Kreuzigung Christi, P. 10.
DERSELBE. Die Auferstehung Christi, P. 11.
DERSELBE. Die Krönung der Maria, P. 14.

Endlich ein fast vollständiges Werk der Radierungen der Künstlerfamilie HOPFER in Augsburg (erste Hälfte des XVI Jahrhunderts), HIERONYMUS DANIEL und LAMBERT, 224 Blatt, durchaus alte Abdrücke des I. Zustandes, »vor den Nummern« in einem alten Klebeband.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Ägyptische Abteilung erhielt von ihrem bewährten Gönner, Herrn Professor Schweinfurth in Kairo, einen wegen seines hohen Alters — er ist aus dem Jahre 243 der Fl. datiert — wertvollen arabischen Grabstein, welcher aus der alten Nekropole von Fostat stammt, zum Geschenk.

Herr Professor Dr. R. von Kaufmann überwies 2 kleine ägyptische Altertümer.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

A. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Aus demjenigen Erdteil, der durch neu erschliefsende Entdeckungsreisen eine besonders reiche Bezugsquelle der ethnologischen Sammlungen geworden ist, aus AFRIKA, haben sich wertvolle Vermehrungen hinzugefügt, durch Herrn Dr. Mense sowohl, der längere Zeit auf der belgischen Station am oberen Congo als Arzt thätig gewesen, sowie in Folge eines umfangreichen Geschenkes, das der vielbewährten Gönnerschaft Herrn Dr. Joest's zu danken ist. Aufserdem ist durch Vermittelung des Missionsdirektors, Herrn Dr. Wangemann, von den südafrikanischen Stationen ein Abakweta-Kostüm zugegangen, nach den bei der Jünglingsreife üblichen Vermummungen angefertigt.

Betreffs Ostafrika's ist ein lehrreiches Geschenk zu erwähnen, das durch Herrn Grafen Pfeil aus seiner Reise unter Zufügung genauer Beschreibungen angefügt ist, und von Nordafrika hat Herr Leutnant Quedenfeldt dasjenige übergeben, was ihm bei dem Besuche des Kap Djulu zu Händen kam.

Für AMERIKA hat ein altbewährter Gönner, Herr Sokoloski, peruanische Gefäfse geschenkt, ebenso Herr Professor Behrendt, und der holländische Reisende Ten-Kate eine interessante Sammlung von Steinbeilen, die von ihm selbst aus Surinam mitgebracht sind.

Aus OCEANIEN sind durch Gunst der Kaiserlichen Admiralität zur Einfügung in das Museum die Huldigungszeichen eingesandt, wodurch bei dem Anlaufen von S. M. Kreuzer Albatross unter dem Kommando des Herrn Korvetten-Kapitäns von Frantzius die Eingeborenen ihre Unterwerfung bekundeten durch Übergabe von Speeren und Strängen Muschelgeld (die bereits zur Aufstellung gelangt sind).

BASTIAN

B. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

Folgendes war der Zuwachs in dem verflossenen Vierteljahr:

PROVINZ BRANDENBURG.

a. Geschenke. Herr Kaufmann C. F. Voigt in Küstrin: Fund aus der römischen Kaiserzeit (ein Thongefäfs, eine eiserne Lanzenspitze, eine Schnalle und eine Fibel von Bronze); Herr Julius Anger in Kyritz: ein grofses Gefäfs aus dem frühen Mittelalter; Herr Paul Wendeler in Soldin: Bronzefund aus Rehnitz, bestehend aus einem Halsring und einer grofsen Menge von Perlen und Hängezierraten; Herr Translator Finn: slavische Burgwallscherben von Lindow und kleine Feuersteingeräte von Schmöckwitz, Kreis Teltow; Herr Antoni hierselbst: kleine Bronzenägel der La Tène-Zeit und Feuersteinsplitter von den Rehbergen bei Reinickendorf, Kreis Nieder-Barnim; Herr Paul Walter hierselbst: Ring von Bronze und Thonscherben von Weidmannslust bei Hermsdorf, Kreis Nieder-Barnim; Herr Geheimrat Virchow: Urne aus Strega, Kreis Guben; Herr W. von Schulenburg: Bronze-Armring von Burg im Spreewalde, Kreis Kottbus.

b. Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen und Urnenfragmente von Krams, Kreis Ost-Priegnitz, Weidmannslust, Kreis Nieder-Barnim, Gandow und Wendisch-Warnow, Kreis West-Priegnitz; wendische Scherben vom Burgwall von Pinnow, Kreis West-Priegnitz.

PROVINZ SACHSEN.

a. Geschenke. Das Königliche Eisenbahn-Betriebsamt zu Halberstadt: kleines Thongefäfs aus Hedersheim, Hohlcelt und Lanzenspitze von Thale, Kreis Oschersleben; Herr Pastor Kluge in Arneburg: eine Urne vom Galgenberg bei Arneburg; Herr Ortsvorsteher Schulz in Unseburg: eine Hausurne und zwei andere Urnen von Unseburg, Kreis Wanzleben; Herr Prediger Becker in Wilsleben: Scherben aus dem Gräberfelde von Unseburg; Herr Wegebau-Inspektor Heeren in Torgau: zwei Bronzecelte aus Wildenhagen, Kreis Torgau.

b. Ausgrabungen gelegentlich einer Exkursion der Anthropologischen Gesellschaft nach Arneburg. Urnen und Scherben vom Galgenberg bei Arneburg, Kreis Stendal.

PROVINZ SCHLESIEN.

a. Geschenke. Herr Kaufmann Fuchs: kleines Thongefäfs von Domsdorf, Kreis Rothenburg; Herr Steuer-Inspektor Bormann in Freystadt: eine Urne von Aufhalt, Kreis Freystadt; Herr Steuer-Inspektor Klose in Hirschberg: ein kleines Thongefäfs mit gesichtsähnlichen Verzierungen von Dürschwitz, Kreis Liegnitz.

b. Ankäufe. Fünf Urnen von Aufhalt, Kreis Freystadt; durch Vermittelung des Landrats, Herrn Grafen Pilati: 14 Thongefäfse, 2 Steinhämmer und 4 Bronzen von Schönau, Kreis Glogau.

PROVINZ OSTPREUSSEN.

Geschenke. Herr Landrat von Schwerin in Sensburg: zwei Urnen, Schildbuckel, Lanzenspitzen, Messer, Schere von Eisen, Fibeln, Ringe von Bronze etc. aus der römischen Kaiserzeit.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Geschenke. Herr Geheimrat Virchow hierselbst: Thongefäfs von Konopat, Kreis Schwetz; Herr Rektor Killmann in Dirschau, auf Anregung Sr. Excellenz des Herrn Staatsminister von Gossler, vier Urnen; Herr Oberamtmann Hube auf Königlich Rossgarten: kleine Muschelperlen aus einem Skeletgrabe bei Königlich Rossgarten, Kreis Kulm.

PROVINZ POMMERN.

a. Geschenke. Herr Direktor von Sallet hierselbst: zwei Urnen und verschiedene Steingeräte, meist von Göhren auf Rügen; Herr Dr. Weigel hierselbst: Steinbeil von Kl. Hagen auf Rügen.

b. Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen mit Bronzebeigaben von Göhren auf Rügen.

PROVINZ POSEN.

Ankäufe. Urnen mit Beigaben von Luschwitz, Kreis Fraustadt; drei Bronzecelte und ein Armring aus der Nähe der Stadt Posen.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenke. Herr Primaner Meitzen in Husum durch Vermittelung des Herrn Lehrer Voss daselbst: ein grofses, noch in der ersten Bearbeitung begriffenes Feuersteinbeil; die Intendantur des IX Armeekorps in Altona: Dolch und zwei Messer von Feuerstein von Flensburg.

PROVINZ HANNOVER.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Gefäfsfragmente, kleine Feuerstein-Geräte und Bruchstück eines Bronze-Halsringes vom Höhbeck bei Brückendorf, Kreis Dannenberg.

PROVINZ WESTFALEN.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen aus grofsen Hügelgräbern bei Lämmershagen, Kreis Bielefeld.

BAYERN.

Ankäufe. Thongefäfse und Bronzen aus Hügelgräbern in Oberfranken und Niederbayern.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Ankauf. Sammlung von Pfahlbau-Funden aus dem Attersee in Österreich ob der Enns.

BELGIEN.

Ankauf. Nuclei und prismatische Messer von Spiennes.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

In der Zeit vom 1. Juli bis 30. September 1887 wurden unter Anderem erworben:

METALLARBEITEN

SCHLÜSSEL einer Radschlossflinte. Eisen, geschnitten, zum Teil vergoldet. Deutschland. Anfang XVIII Jahrh.

THÜRKLOPFER. Bronzeguss, aus Delphinen und Figuren gebildet; herstammend von dem Schloss der Familie Fugger zu Kirchheim. Nach Modell des Hubert Gerhard, gegossen von Peter Candid, 1590.

BRUNNENMÜNDUNG für einen Hausbrunnen. Bronze, darstellend einen Bacchus auf einem Fasse sitzend, von Früchten umgeben. Süddeutschland, XVI Jahrh.

RELIQUIENKÄSTCHEN mit durchbrochenen Wänden. Bronze, vergoldet mit Grubenschmelz und aufgesetzten Perlen. XI bis XII Jahrh.

BESCHLAGPLATTE eines Reliquienschreines. Bronze mit Grubenschmelz, phantastische Tierfiguren darstellend. Rheinlande, XII Jahrh.

HANDGLOCKE. Bronze mit durchbrochener Wandung und Reliefschmuck. Italien, XVI Jahrh.

HENKELNAPF aus vergoldetem Silberfiligran mit eingefügten durchsichtigen Schmelzen. Russland 1887. Durch Herrn Geheimen Regierungsrat Reuleaux auf der Ausstellung in Jekaterinenburg erworben.

FÜNF MESSER in verschiedenartigen Scheiden. Russland 1887. Erworben wie oben.

KRONLEUCHTER. Schmiedeeisen, bemalt. Aus einer Zunftstube der Schmiede. Deutschland, XVI Jahrh.

GALVANISCHE NACHBILDUNGEN mittelalterlicher Kirchengeräte von Haas in Wien.

HOLZARBEITEN

SCHRANK aus weichem Holz mit Thüren und Schubläden. Die Leisten geschnitzt, auf ausgehobenem Grunde, und bemalt. Tirol. Bezeichnet 1539.

TEXTILES

56 SEIDENSTOFFE und Stickereien aus den koptischen Gräbern des VI Jahrhunderts in Oberägypten. Die Seidenstoffe zum Teil byzantinischer und orientalischer Herkunft.

BORTE eines Wandteppichs in Gobelintechnik, Fruchtgehänge. Ende XVI Jahrh.

VERSCHIEDENES

GLASFENSTER. Darstellung der Kreuzigung in kleinen Figuren. Gehört zu den ältesten bisher bekannten farbigen Fenstern. Deutschland, XII Jahrh.

GLASFENSTER mit der Figur der Maria mit dem Kinde in halber Lebensgröfse. Deutschland, Ende XIII Jahrh. Beide Fenster stammen aus der Sammlung Zwierlein in Geisenheim.

GESCHENKE.

DR. HERRMANN GÜNTHER, † 1887 in Charlottenburg, durch letztwilliges Vermächtnis: Fünf Pfeifenköpfe in Thon modelliert, bürgerliche Typen darstellend. Arbeit von Desborde in Paris, um 1860.

Frau BORCHART, geb. Levin: Leinenspitze.

Professor E. EWALD: Mieder und Haube, ältere bäuerliche Tracht in Lithauen.

Das Königl. ZOOLOGISCHE MUSEUM hat zwei gravierte Nautilusmuscheln, niederländische Arbeit des XVII—XVIII Jahrh., überwiesen.

Direktor DR. BODE. Borte eines altpersischen Teppichs.

Major a. D. A. VON HOFFMÜLLER, † 19. September 1886 in Falkenwalde, durch letztwilliges Vermächtnis: Fünf Schmuckstücke, zwei Silbergeräte. Anfang XIX Jahrh.

Herr I. A. LEWY, Hofantiquar. Blattwerk aus Schmiedeeisen.

Frau Gräfin SCHLIPPENBACH. Sechs kostümierte Thonfiguren. Neapel, XVIII Jahrh. Fünf Tierfiguren aus glasiertem Thon. Dardanellen.

Herr Konsul VON KRENCKI, Bangkok-Siam: Vier Porzellangefäfse in siamesischer Dekoration.

Herr Professor BERGAU, Nürnberg. Wagebalken, Schmiedeeisen. Süddeutschland, XVIII Jahrh.

Herr HENRY WALLIS, London. Stuhllehne in Aufnäharbeit mit dem Wappen Karls V.

WERKE NEUERER INDUSTRIE.

Durch Allergnädigste Gewährung SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS wurde ausgestellt: KLEINE STANDUHR, nach Entwurf des Professor Götz in Karlsruhe bemalt mit den Bildern der sieben Urenkel Sr. Majestät. Geschenk I. K. H. der Frau Grofsherzogin von Baden.

Durch den Generalkonsul Herrn ADOLF VON HANSEMANN wurde ausgestellt: eine Kassette, welche aus verschiedenen Hölzern hergestellt ist, die sämtlich aus Kaiser Wilhelmsland herstammen.

XX SONDERAUSSTELLUNG

vom 25. September bis 9. Oktober 1887.

Die Schülerarbeiten der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbe-Museums und der Königlichen Kunstschule wurden gemeinschaftlich im Lichthof des Museums ausgestellt; in der Hauptmasse Zeichnungen und plastische Modelle, daneben auch die ausgeführten Arbeiten der Fachklassen für Metallarbeit und Stickerei.

LESSING

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen vom 1. Juli bis 30. September:

A. ÖLGEMÄLDE

W. SCHUCH in Berlin: General von Seidlitz bei Rossbach.

DERSELBE. General von Zieten bei Kathol. Hennersdorf.

A. GRAFF, †: Selbstbildnis.

J. KOCH, †: Landschaft mit Staffage.

Gesamtaufwand 21 600 Mark.

B. BILDHAUERWERKE

GOTTFR. SCHADOW, †: Porträtbüste Goethes in Marmor.

A. SCHOLL in Mainz: Porträtbüste Ph. Veits in Marmor.

J. SCHREITMÜLLER, †: Gaea, farbiges Gipsmodell.

Gesamtaufwand 7 500 Mark.

C. HANDZEICHNUNGEN, SKIZZEN ETC.

FR. OVERBECK, †: Zwei Ergänzungszeichnungen zum Kinderfries mit den Attributen der Künste.

DERSELBE. Porträt des Malers Franz Pforr. Ölskizze.

FR. GILLY, †: Entwurf zu einem Denkmal Friedrich des Grofsen. Wasserfarbe.

Gesamtaufwand 1 090 Mark.

An GESCHENKEN erhielt die Königliche National-Galerie:

1. Als Vermächtnis der hierselbst verstorbenen Frau Rechnungsrat DIETRICH:
   2 Ölgemälde von J. Helfft, Berlin. Die Seufzerbrücke in Venedig und italienisches Gehöft.
2. Von Kunstfreunden in Leipzig zum Schmuck für die Büreauräume;
   Die Löwenjagd (farbiges Gipsrelief), von Volkmann.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Neunter Jahrgang No. 2. 1. April 1888

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1887

A. GEMÄLDE-GALERIE

Als Erwerbung des Vierteljahrs ist zu verzeichnen:

No. 821 A. PHILIPS DE KONINCK, Holländische Flachlandschaft. Weite Fernsicht über das Mündungsgebiet der Maas; ausgedehnte Ebene, mit vereinzelten Bäumen und Buschwerk bestanden, von Flussarmen und Kanälen vielfach durchschnitten. Am fernen Horizont ein breiter Wasserstreifen, der quer durch das Bild geht. Im Vordergrunde zur Linken und Rechten dichtes Gehölz, aus dem einerseits die Türmchen und das Dach eines Schlosses, andererseits die zerstreuten Häuser und Hütten eines Weilers aufragen. Zwischen beiden Gruppen ein breiter Fahrweg in Windungen; darauf einige Figuren, etwas weiter zurück ein Reiter und ein Reisewagen. Vorn etwas nach links eine Kuhherde mit ihrem Hirten; rechts eine abziehende Herde. Der Himmel von zum Teil leuchtenden Wolken ganz bezogen.

Rechts vorn in der Ecke bez. P. Koning. Leinwand: h. 0,90, br. 1,66 m. Erworben in England. Vortrefflich erhalten.

Das Bild gehört zu den Hauptwerken des bisher in unserer Sammlung nicht vertretenen und in deutschen Galerien seltenen Meisters, der unter den holländischen Landschaftsmalern, im Anschluss an Rembrandt und doch selbständig, eine eigentümliche und hervorragende Stellung einnimmt. Seine Darstellungen der holländischen Ebene, in die Ferne auf das Feinste abgestuft, durch grofse Auffassung und volle Naturwahrheit bei kräftiger und stimmungsvoller Färbung von ganz eigenartigem Reiz, finden sich, vornehmlich in England sehr geschätzt, mehrfach in den dortigen Sammlungen.

Das zur Revision erforderliche Standortsverzeichnis der Gemälde-Galerie ist in diesem Vierteljahr, unter genauer Vergleichung des Katalogs mit den neuen Inventaren, angefertigt und gleichzeitig das ganze Inventar an dem Bestande der Sammlung nochmals geprüft und revidiert worden. Es ist hiermit die Arbeit der sämtliche Gemälde (die nach auswärts abgegebenen einbegriffen) umfassenden neuen Inventarisierung abgeschlossen.

Auch eine neue KOPIER-ORDNUNG, der neuen Aufstellung etc. sowie den gegenwärtigen Anforderungen entsprechend, ist für die Gemälde-Galerie in diesem Vierteljahr ausgegeben worden.

J. MEYER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Erwerbungen wurden in diesem Quartal nicht gemacht.

Die Herren Schuchhardt und Studniczka arbeiteten an dem schon früher in Angriff genommenen Inventar der pergamenischen

Funde. In der Werkstatt wurden unter anderen die Bruchstücke der Akroterien des korinthischen und des jonischen Tempels in Pergamon zusammengesetzt und verdübelt und aufserdem ein grofses, mit Mafsangabe versehenes Thonfass restauriert.

PUCHSTEIN

II. ABTEILUNG
DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-PLASTIK

Die Abteilung der Originalbildwerke christlicher Zeit hat im 3. Quartal des laufenden Finanzjahres wieder durch eine Reihe von Schenkungen sehr dankenswerte Bereicherungen erfahren.

Durch einen Gönner unserer Sammlung, der jedoch als Schenker ungenannt zu sein wünscht, wurden derselben zwei grofse Marmorlöwen überwiesen, hervorragende italienische Arbeiten des XI Jahrhunderts. Dieselben dienten ursprünglich als Träger von Säulen, welche die Vorhalle der Portale einer frühromanischen (jetzt zerstörten) Kirche in der Nähe von Ferrara zierten. Die beiden Stücke stammen von verschiedenen Portalen, die nach ihrem abweichenden Stil wohl auch aus verschiedenen Zeiten herrühren. Der eine Löwe etwa aus der Mitte des XI Jahrhunderts, der zweite erst aus dem Ende des Jahrhunderts. Die Gegenstücke dieser beiden Bildwerke sind kürzlich in den Besitz des Fürsten Liechtenstein gelangt.

Der gleichen Periode und gleichfalls der italienischen Kunst gehört ein anderes gröfseres Bildwerk von ähnlichem Interesse an, ein frühromanischer Sakristeibrunnen, der von Herrn Legationsrat von Dirksen zum Geschenk gemacht wurde. Derselbe stammt aus einer zerstörten Kirche in Rom, wo Bildwerke dieser Zeit sehr selten sind. Für die Museen bietet dieser Brunnen in ähnlicher Weise wie jene beiden Löwen ein ganz besonderes Interesse, weil unsere Sammlung sich schon im Besitz einer beträchtlichen Reihe von Bildwerken der frühesten romanischen Periode in Italien befindet, die aber fast ausschliefslich aus Venedig oder der Umgegend von Venedig stammen.

Die Sammlung von Bronzeplaketten wurde auch in diesem Vierteljahr durch Schenkungen um einige 30 Stücke, welche bisher nicht vertreten waren, bereichert. Unter denselben befinden sich verschiedene treffliche und seltene oder selbst einzige Reliefs von Riccio, Moderno und anderen Hauptkünstlern dieser Gattung. Diese Bereicherung verdankt die Abteilung den Herren Rudolph Kann in Paris, Dr. Töche, Valentin Weisbach, James Simon und G. Aschrott in Berlin, sowie Herrn Alfred Thieme in Leipzig, welche je 5 Plaketten schenkten; die Herren Dr. Darmstädter und Professor Dr. R. von Kaufmann überwiesen, der erstere zwei, letzterer eine Plakette, der Abteilung.

Aus den Fonds der aufserordentlichen Bewilligung von 2 Millionen wurde eine weibliche Büste erworben, die in der Reihe hervorragender Büsten des Quattrocento, welche die Abteilung bereits besitzt, unbedingt als das Meisterwerk bezeichnet werden darf. Die Museen verdanken die Überweisung dieser Büste dem Entgegenkommen des Herrn Dr. Figdor in Wien. Dieselbe stellt wahrscheinlich eine der Töchter des Herzogs Federigo von Urbino dar. Sie ist aus dem feinen Kalkstein gearbeitet, welcher in der Nähe von Urbino gebrochen wird. Die Eigentümlichkeit dieses durch seinen schönen warmen Ton ausgezeichneten Steines, dass er beim Bruch weich ist und erst an der Luft allmählich erhärtet, gestattete dem Künstler die Vollendung mit Instrumenten, wie sie sonst nur die Bearbeitung des Holzes und anderer weicher Stoffe zulassen. Dadurch hat der Künstler die Individualität der Dargestellten bis in die feinsten Details wiedergeben können, ähnlich, wie wir es sonst nur (wenn auch nicht mit gleicher Meisterschaft) in den deutschen Medaillenmodellen von Anfang des XVI Jahrhunderts beobachten.

Eine Marmorbüste, welche unser Museum bereits besitzt, die Büste einer jungen Florentinerin, bietet den Anhalt, diese neue Büste demselben Künstler, dem Desiderio da Settignano, zuzuschreiben. Sie stimmt mit dieser Büste, deren Zurückführung auf Desiderio durch die Verwandtschaft mit den beglaubigten Bildwerken dieses Künstlers nahezu gesichert ist, in der Haltung, der Anordnung, namentlich des Haares, sowie

in der feinen Wiedergabe des Momentanen so sehr überein, dass man dadurch auf denselben Künstler zu schliefsen berechtigt ist. Da Desiderio schon 1464 starb, muss die Büste vor diesem Jahre entstanden sein. Der Umstand, dass sie aus Kalkstein von Urbino gearbeitet ist, beweist, dass Desiderio die Büste in Urbino selbst ausführte.

Zur Aufstellung dieser neuesten Erwerbungen, sowie einer Reihe von im Laufe des Jahres erworbenen Bildwerken, welche keinen Platz mehr in der Abteilung finden konnten, wird in den nächsten Monaten ein Abschnitt der Antikenabteilung im Alten Museum, welcher an die Abteilung der Renaissanceskulpturen anstöfst, hergerichtet werden.

Der Katalog der Originalskulpturen ist im Druck soweit vorgeschritten, dass die Ausgabe desselben im Frühjahr erfolgen kann.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Als Geschenke erhielt die Sammlung:

zwei altertümliche Gefäfse aus Girgenti von Herrn Konsul Dietsch in Genua,

eine bronzene Marke mit Inschrift von Herrn Professor Dr. A. Milchhöfer,

ein Thongewicht von Herrn Professor Dr. von Kaufmann.

Die Inventarisierung der Gemmen, Pasten und Kameen wurde beendet; die Zusammensetzung und Ordnung der Funde aus Kypros wird fortgesetzt.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung erwarb 142 Stücke: 2 Gold-, 106 Silber-, 34 Kupfermünzen. Unter den ANTIKEN MÜNZEN verdienen Erwähnung das noch gänzlich unbekannte Didrachmon von Stratonicea mit Zeuskopf und stehender Artemis; man kannte bisher nur kleine Silberstücke und Kupfermünzen dieser Stadt. Ferner eine Reihe seltener kleinasiatischer Kupfermünzen von Ariassus, Sillyum, Cibyra u. s. w. und eine Anzahl schöner und zum Teil sehr seltener Münzen der baktrischen Könige, dabei das nur in wenigen Exemplaren bekannte merkwürdige Tetradrachmon der Könige Spalirisus (mit der deutlichen Orthographie Rpalirisus) und Azes. Die Münzen des MITTELALTERS wurden durch zahlreiche, zum Teil aus Funden stammende Erwerbungen bereichert; der wichtigste Fund derart ist aus dem X Jahrhundert und wurde von Herrn Grafen v. Radolinski Exc., Hofmarschall Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen, dem Münzkabinet geschenkt; die wichtigsten Stücke dieses Fundes sind ein Denar von Freisingen und ein Denar des Königs Boleslaus Chrobry von Polen mit seinem Bildnis. Eine der wichtigsten Erwerbungen ist der Denar Heinrichs des Löwen, während seiner Minderjährigkeit geprägt, mit der merkwürdigen Umschrift HEINRICVS PVER, ein im vorigen Jahrhundert beschriebenes, aber seitdem verschollenes Stück. Hervorzuheben sind ferner ein Brakteat des Königs Wenceslaus II von Böhmen, ein Groschen von Tours mit dem Namen des St. Martinus (nur noch in einem Exemplar bekannt), ferner eine Silbermünze der Maria Stuart mit dem gut erhaltenen, sehr fein gearbeiteten Brustbild der Königin, weit besser als die im Gepräge völlig abweichenden, ebenfalls erst in jüngster Zeit von unserer Sammlung erworbenen zwei Münzen mit dem Bildnis.

Geschenke erhielt die Sammlung von den Herren Regierungsrat von Brakenhausen, Cháurren Excellenz, Kriegsminister der Republik Chile, Dr. Dümmler, Direktor Martini, Direktor Dr. Pinder, Excellenz Grafen von Radolinski, Excellenz von Schlözer, Königlichem Gesandten in Rom, von dem Komitee zur Einrichtung des Denkmals für R. von Eitelberger in Wien und dem Preisausschuss der Ausstellung für Erzeugnisse der Bäckerei in Dresden.

v. SALLET

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Abteilung hatte sich in diesem Jahre einer sehr bedeutenden Bereicherung ihrer mesopotamischen Sammlungen zu erfreuen; Herr Kommerzienrat L. SIMON überwies ihr die sämtlichen Altertümer, die auf der von ihm ausgesendeten babylonischen Expedition gefunden und erworben worden sind. Unter denselben ist in erster Linie das Erträgnis der Grabungen in den alten Feuernekropolen von Surghul und el Hibba zu nennen. Gefunden wurden hier: eine merkwürdige Bauinschrift des uralten Fürsten Eannadu, eine Anzahl von Nagelcylindern des fast eben so alten Fürsten Gudea, mehr als 40 thönerne Phallusbilder und allerhand kleinere Altertümer. Ein sehr wichtiges Ergebnis bildet auch die stattliche Reihe von Thongefäfsen, die in vortrefflicher Weise die eigenartige Keramik jener ältesten Epoche darstellen.

Unter den übrigen Altertümern sind zu nennen:

- die Weihinschrift eines Tempels des Gudea auf einer Alabastertafel,
- 145 Siegelcylinder und Gemmen, darunter u. A. einer der seltenen assyrischen Cylinder von hervorragender Feinheit der Ausführung und ein in Babylonien gefundener Cylinder mit einer altgriechischen Darstellung des Perseus und der Gorgo,
- 78 Thontafeln, darunter eine Anzahl Tafeln aus der ersten babylonischen Dynastie, eine Tafel mit dem fast vollständigen Grundriss eines grofsen Gebäudes, u. a. m.
- 12 Terrakotten, verschiedener Zeit,
- der Kopf einer altbabylonischen Statue, aus Mugheir, leider stark korrodiert,
- etwa fünfzig der bekannten Schalen mit altpersischen, hebräischen und aramäischen Zauberformeln,
- 3 versiegelte Thonflaschen, eine mit hebräischer Aufschrift.

Ueber die wissenschaftlichen Resultate der Expedition, die aus den Herren DR. MORITZ, Bauführer R. KOLDEWEY und Kaufmann L. MEYER bestand, wird seinerzeit ein ausführlicher Bericht veröffentlicht werden. Inzwischen sei hier auf den Aufsatz des Herrn Koldewey in der »Zeitschrift für Assyriologie« verwiesen, der die aufgefundenen babylonischen Verbrennungsstätten und ihre merkwürdige Einrichtung schildert.

Unter den einzeln erworbenen vorderasiatischen Altertümern ist das wichtigste ein Architekturstück, eine Art Knauf aus buntgemustertem glasierten Thon; der Inschrift nach stammt es aus dem Palaste des Assurnasirpal in Nimrud. Dies Stück ist auch für die Schriftgeschichte von Interesse, da es — was nur sehr selten vorkommt — die Keilinschrift nicht eingegraben, sondern aufgemalt zeigt.

Ein schönes assyrisches Amulett aus Eisenstein, ein sogenanntes chetitisches Siegel aus Lapislazuli von einem sitzenden Affen gekrönt und das palmyrenische Siegel eines *Jarchibela*, das Herr cand. arch. BORCHARDT der Abteilung zum Geschenk machte, seien unter den geschnittenen Steinen hervorgehoben.

Drei der bekannten bronzenen Löwenmasken phönizischer Särge erhielt die Abteilung noch nachträglich aus dem Antiquarium. Eine Grabstele mit pamphylischer Aufschrift — die einzige bekannte — überwies uns Herr Direktorial-Assistent DR. VON LUSCHAN.

Die Sammlung der ägyptischen Altertümer hatte sich zweier sehr erwünschter Geschenke zu erfreuen. Ein ungenannter Gönner überwies der Abteilung 20 Totenstatuetten verschiedener Zeit und eine hölzerne Kinderpuppe.

Herr DR. VON SAMSON in Freiburg überliefs uns unentgeltlich die griechischen Ostraka, die er während seiner Anwesenheit in Theben auf Anregung des zu früh verstorbenen DR. SALOMON für die Königlichen Museen gesammelt hatte.

Dem Interesse, das Herr Konsul DR. SCHMIDT in Kairo unserer Abteilung zuwendet, verdanken wir verschiedene erfreuliche Erwerbungen, unter denen die Statue eines Priesters Peteneith, eine in allem Wesentlichen gut erhaltene Arbeit saitischer Zeit, sich auszeichnet. Das Relief eines gewissen Ptahmai, eine Anbetungsscene, vertritt gut die flüchtigeren Skulpturen aus dem Ende des neuen Reiches.

Dem Ketzerkönige Amenophis IV gehören drei kleinere Altertümer an, während ein Skarabäus den sonst fast unbekannten König Ramernofer der dreizehnten Dynastie nennt.

Unser Bestand an Totenstatuetten vermehrte sich, abgesehen von dem obengenannten Geschenke, auch noch durch eine vollständige Reihe aller Typen, die in einem Funde vertreten gewesen waren.

Ein Bogen mit zwölf Pfeilen mit Feuersteinspitzen aus sehr alter Zeit, einige Thongefäfse, deren eines ausnahmsweise einmal genau datierbar ist, und der Balken einer bronzenen Schnellwaage griechischer Zeit seien unter den anderen kleineren Erwerbungen hier noch hervorgehoben.

Sehr erwünscht war der Zuwachs, den unser wissenschaftlicher Apparat durch die Güte des Herrn INSINGER in Kairo erhielt; derselbe überliefs uns gegen 300 von ihm aufgenommene Photographien ägyptischer Denkmäler und Ruinen, die zum grofsen Teil bisher noch gar nicht oder nur ungenügend bekannt waren.

Im Anschluss an die oben erwähnte kleine Sammlung griechischer Ostraka sei hier noch über eine Reihe ähnlicher Erwerbungen von Schriftdenkmälern der griechisch-römischen und der byzantinisch-arabischen Epochen berichtet, die im Laufe der letzten beiden Jahre stattgefunden haben. Für die Ermöglichung derselben sind wir Sr. Excellenz dem Herrn Kultusminister VON GOSSLER, sowie verschiedenen in Ägypten lebenden Landsleuten zu besonderem Danke verpflichtet.

Das Quantum der erworbenen Papyrus (ich verstehe darunter hier nicht nur die vollständigen Blätter, sondern auch die gröfseren Fragmente, die, wie immer, die Mehrzahl bilden) ist bedeutend, doch ist eine genauere Zahlenangabe nicht möglich, da die grofse Mehrzahl derselben noch der Glättung und eventuell der Zusammensetzung harrt. Aus dem gleichen Grunde tragen auch die folgenden Bemerkungen über den inhaltlichen Charakter derselben nur einen ganz provisorischen Charakter; erst bei dem Fortschreiten der technischen Arbeiten wird sich die Erwerbung richtig beurteilen lassen.

Die Papyrus stammen zumeist aus Medinet el Fayum-Arsinoe, aus Ehnâs-Herakleopolis und aus Eschmunên-Hermopolis, einiges auch aus Theben; erfreulicherweise ist, im Unterschied gegen die älteren ähnlichen Erwerbungen, dieses Mal der Zuwachs an römischen Urkunden verhältnismäfsig stark. Andererseits zeichnen sich besonders die arabischen Dokumente durch Zahl und gute Erhaltung aus, während die koptischen schwach vertreten sind.

Unter den bisher gelesenen Papyrus sind hervorzuheben:

FRAGMENTE LITTERARISCHEN INHALTS

Demosthenes Leptinea §. 84—91 (I—II Jahrh., aus einer Papyrusrolle).

Ilias 24 v. 698—747 (aus einem Pergamentcodex mit winziger Schrift; die Buchstaben haben weniger als 1 mm Höhe, der ganze Hexameter ist durchschnittlich nur 5 cm lang).

Grammatiker-Fragment über Götterbeinamen.

Psalm 36 und 37 (aus einem Papyruscodex des III Jahrh. etwa).

Psalm 103 (aus einem Pergamentcodex des V Jahrh. etwa).

Evangelium Johannis 16, 30—17, 9; 18, 31 bis Schluss (Lage aus einem Pergamentcodex des V Jahrh.).

Christlich-theologischer Text, noch nicht bestimmt.

AUS PTOLEMÄISCHER ZEIT

Bruchstücke eines sehr grofsen offiziellen Dokumentes, eine Verordnung oder Ähnliches enthaltend.

Verzeichnis der täglichen kleinen Ausgaben eines thebanischen Bürgers.

AUS RÖMISCHER ZEIT

Anfang einer Urkunde, die zum ersten Mal die vollen Titel des Vaballath giebt.

Fragment einer gröfseren Freilassungsurkunde.

Kaufkontrakt über ein Kameel.

AUS BYZANTINISCHER ZEIT

Amtlicher Brief an den Comes, betreffend eine Schlägerei zwischen den Fischern zweier Dörfer.

13 zum Teil ganz vollständige Briefe des Theon an den Ölhändler Sambas behufs Bezahlung verschiedener Bauhandwerker in Öl.

5 vollständige Schuldscheine, auf Leder geschrieben.
1 Schriftstück in griechischer Tachygraphie.
2 hölzerne Schreibtafeln aus einer Schule; sehr fehlerhaftes Diktat religiösen Inhalts.

AUS DER KURZEN PERSISCHEN HERRSCHAFT

Verschiedene zum Teil schöne Pehlevischriftstücke auf Papyrus und Pergament.

KOPTISCH

Edikt des Bischofs Johannes von Schmun, enthaltend die Verfluchung unbekannt gebliebener Diebe.

ARABISCH

Eine Reihe zum Teil vollständig erhaltener Schriftstücke, darunter der Anfang eines Reskriptes des Chalifen el Muktefi an »das Volk in Masr, Alexandrien, Syene, den Bergwerken, Barqa und dem Hidjaz«.

Erwähnt sei noch, dass uns diesmal aus Ehnas und Eschmunen sehr viel arabische und koptische Schriftstücke auf Papier zugingen.

Übrigens gaben diese Ankäufe auch Gelegenheit, für die Königliche Bibliothek verschiedene Erwerbungen sahidischer Sprachdenkmäler zu vermitteln, unter denen eine kleine, uralte Handschrift der Apokalypse das Wichtigste ist.

Die Sammlung der Ostraka liefs sich gleichzeitig auch bedeutend vermehren, so dafs unser Bestand an diesen unscheinbaren, aber wichtigen Altertümern sich jetzt auf 1325 Stück beläuft. Die Mehrzahl derselben ist demotisch, griechisch und koptisch; ein kleines aramäisches Stück — das erste bekannte — wurde in Elephantine erworben.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

A. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Die afrikanischen Sammlungen haben eine kostbare Bereicherung erfahren, indem die ethnologischen Resultate aus Herrn Leutnant Wissmanns glorreichen Entdeckungsreisen auch diesmal dem Museum angefügt werden konnten, und neben Geschenken Herrn Konsul Vohsens in Freetown und Herrn Schnitzlers in Berlin (aus Griqualand) ist ein wertvoller Ankauf hinzugekommen, einer durch Herrn Dr. Mense während längeren Aufenthaltes an den Kongo-Stationen dort zusammengestellten Sammlung, sowie ein Ankauf aus Senegambien.

In AMERIKA ist durch eine in Korrespondenz mit Herrn Dr. de Puy erlangte Sammlung antiquarischer Art aus Darien eine bisberige Lücke in den amerikanischen Altertumssammlungen des Museums ausgefüllt worden; durch Vermittelung des Auswärtigen Amtes gelangten mexikanische Altertümer aus Melgars Besitz in den des Museums, und Herr Konsul Kruttschnitt in New-Orleans hat auf ausgesprochenen Wunsch die Freundlichkeit gehabt, von den bei den Choktaw-Indianern ethnisch erhaltenen Eigentümlichkeiten einige Repräsentanten zum Geschenk zu übersenden, während aus Südamerika ein reiches Geschenk an peruanischen Altertümern seitens des altbewährten Gönners, Herrn Sokoloski, zu verzeichnen steht.

Für ASIEN sind neben Geschenken der Herren DDr. Sarasin, Herrn Jan Kuipers in Neu-Brandenburg, Herrn Leutnant Holtz, Herrn Ensfelder, sowie Herr Minchins (in Aska) diejenigen Sammlungen aufzuführen, welche durch Vermittelung des Herrn Professor Dr. Stieda auf der vorjährigen Ausstellung in Jekaterinenburg erworben wurden.

Aus OCEANIEN hat Herr Dr. Lumholtz in Christiania die Freundlichkeit gehabt, einige interessante Gegenstände aus seiner wissenschaftlichen Forschungsreise dem Museum zum Geschenk zu überweisen.

BASTIAN

B. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr Central-Landschaftsdirektor Sombart: Nadel und Ring von Bronze aus dem Gräberfelde von Steesow, West-Priegnitz; Herr Mühlenbesitzer Witte auf der Gielsdorfer Mühle bei Straufsberg: eine kleine Buckelurne; Herr Schlossermeister Radlach, hier: zwei Gefäfse von Lieskau, Kreis Luckau; Herr Ritterguts- und Mühlenbesitzer Müller auf Klein-Leppin: eine Urne

mit Bronzebeigaben aus Klein-Leppin, West-Priegnitz; Herr Amtmann Langhof in Kehrberg: Urnen, Scherben und ein Mahlstein von Kehrberg, Ost-Priegnitz; Herr Landgerichtsrat Bardt zu Frankfurt a. O.: eine grofse, aufserordentlich interessante Sammlung von Urnen aus dem Gräberfelde von Aurith, Kreis West-Sternberg.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Solche wurden unter zuvorkommenster Unterstützung des Herrn Amtmann Langhof auf Kehrberg auf den Hügelgräberfeldern bei diesem Orte vorgenommen und eine gröfsere Zahl von interessanten Thongefäfsen, welche für die Zeitbestimmung derselben Aufschluss geben, gefunden.

PROVINZ POMMERN.

Ankauf. Eine grofse Zahl von Bernsteinperlen und römischen Glasperlen nebst einigen Bronzen aus der bekannten Bernsteinwerkstätte bei Butzke, Kreis Belgard. Einige Eisengeräte und Gefäfsfragmente aus dem Gräberfelde der La Tène-Zeit, bei demselben Orte.

PROVINZ OSTPREUSSEN.

Ankauf. Ein Steinhammer von Kukowen, Kreis Marggrabowa; Bronzefibeln und Glasperlen von Jucknaitschen, Kreis Goldap.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen mit Beigaben von Jucknaitschen, Kreis Goldap.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Geschenk. Gröfseres Bruchstück, wahrscheinlich von einer Gesichtsurne mit Darstellungen von Reitern, auf Veranlassung Seiner Excellenz des Herrn Kultusministers Dr. von Gossler von dem Vorstande der Altertumsgesellschaft zu Marienwerder geschenkt.

PROVINZ POSEN.

Ankauf. Eine Sammlung von Urnen mit Beigaben von Bronze aus Luschwitz, Kreis Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk. Herr Güterdirektor Karl Knauthe in Schlaupitz, Kreis Reichenbach, durch Vermittelung des Herrn Professor Dr. von Kaufmann: eine grofse Sammlung von Thongefäfsen mit Bronzebeigaben und Steingeräten von Schlaupitz, Kreis Reichenbach.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenk. Herr Apotheker Hartwich, dem die Sammlung bereits zahlreiche interessante Zuwendungen verdankt, hat wiederum eine reiche Auswahl von Urnen mit Beigaben von Bronze und Eisen, sowie verschiedene andere Gegenstände aus der Gegend von Tangermünde, Kreis Stendal, zum Geschenk gemacht.

RHEINPROVINZ.

Ankauf. Ein eiserner Dolch mit reich verzierter Scheide von Eisen aus Holzmühlheim, Kreis Schleiden.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Ein kleines Thongefäfs aus einem Grabhügel bei Bell, Kreis Simmern.

FÜRSTENTUM WALDECK.

Geschenk. Herr Dr. Otto Olshausen, hier: zwei Bronzefibeln aus dem Pyrmonter Quellenfunde.

GROSSHERZOGTUM BADEN.

Geschenk. Herr Otto Blum in Bodman: eine Bronzenadel aus der Pfahlbaustation bei Bodman am Bodensee.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

A. SAMMLUNG

In der Zeit vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1887 wurden unter Anderem erworben:

MÖBEL UND HOLZARBEITEN

BILDERRAHMEN. Holz mit Paste belegt und vergoldet. Dreieckig mit rundem Bildeinsatz und Konsolplatten. Nord-Italien, um 1500.

SCHRANK aus Polisanderholz mit Bronzebeschlägen. In zwei grofsen ovalen Feldern die Namenszüge des Königs Friedrich Wilhelm III und der Königin Luise in Stickerei unter Glas. An dem einen grofsen in Bronze ausgeführten Wappenadler die Inschrift »Authore: Wolffsohn. Wiennae.« Um 1800.

Der Schrank mit eigentümlicher Einrichtung, deren Bestimmung noch nicht erklärt ist, befand sich in dem Büreau der Königlichen Anatomie und ist durch Vermittelung Seiner Excellenz des Herrn Staatsministers Dr. VON GOSSLER dem Museum überlassen.

KÄSTCHEN. Holz, flach mit gewölbten Teilen. An allen Teilen bemalt mit mythologischen Bildern, zumeist Tritonenzüge; die Einfassungen mit Mauresken-Ornament auf schwarzem Grund. Venedig, XVI Jahrh.

MODELL zu dem Henkel eines Prachtgefäfses, in Buchs geschnitzt. Geflügelte weibliche Halbfigur. Deutschland, XVI Jahrh.

METALLARBEITEN

SCHMUCKTEILE zum Aufnähen auf Gewandstücke. Gold mit farbigen Steinen. Deutschland, XVII Jahrh.

WEIHWASSERBECKEN, Kupfer, getrieben. Anschlagplatte in Relief mit Figur Johannes des Täufers und reicher Umrahmung. Venedig, XVIII Jahrh.

MÖRSER, Bronzeguss. Italien, um 1500.

MODELLE für Buchbeschläge. Gipsabgüsse, welche zur Zeit der Anfertigung nach den in Silber getriebenen Arbeiten in den Werkstätten genommen sind. Bologna, um 1500.

GALVANISCHE NACHBILDUNGEN von vier Prachtgeräten aus dem Ungarischen Museum zu Budapest.

KRONLEUCHTER, Schmiedeeisen, mit den Gewerkzeichen der Hufschmiede. Deutschland, XVI Jahrh.

PORZELLAN UND GLAS

MÄNNLICHE FIGUR. Wegeliporzellan. Berlin, Mitte XVIII Jahrh.

TRINKGLAS der Gerberzunft, in Gestalt einer Gerberkufe, mit Schmelzfarben bemalt. Deutschland, 1667.

An GESCHENKEN gingen der Sammlung zu:

Herr Oberpfarrer E. WERNICKE in Loburg: Ofenkacheln, Deutschland, XVII Jahrh.

Herr Hofjuwelier FELIX SCHLESINGER: Tasse, Silber mit Email und Einlagen. Berlin, XVIII Jahrh.

Herr Direktorial-Assistent LEINHAAS: Tableau von Fliesen. Holland, XVII Jahrh.

Herr Hauptmann a. D. HÖHNE: Handschuhe aus bunter Wolle gestrickt. Kaukasus, modern.

Herr Dr. VON LUSCHAN: Teile von Ofenkacheln. Böhmen, XV Jahrh.

Frau HELENE RASCHE durch Herrn Regierungsrat Müller. Fächer aus Hornplatten, durchbrochen. Deutschland, um 1800.

Herr Konsul GWINNER. Altspanische Leinenspitze.

Herr Dr. JAGOR: Vorhang von farbigem Tuch. Aufnäharbeit mit figürlichen Darstellungen. Indien, um 1880.

Herr ADOLF VON BECKERATH: Griff für einen Schirm für kirchliche Prozessionen. Elfenbein und geschnittenes Leder. Italien, XVI Jahrh. — Ornamentteil, Marmorrelief, als Probe moderner Nachbildung älterer Arbeit.

Herr Dr. DARMSTÄDTER: Kaffeekanne, Porzellan, bemalt. Ludwigsburg, um 1760.

Herr PAUL BOOS: Decken und Seidenstickereien aus Nordafrika.

Fräulein VON TWARDOWSKA: Zwei gestrickte Spitzen. Berlin, um 1820.

Herr WILHELM GUMPRECHT: Porzellanschüssel, in China gemalt, mit dem französischen Lilienwappen. Um 1700.

An LEIHGABEN gingen dem Museum zu:

Herr Justizrat KUNDT in Schwerin: Teile eines Tischgeschirrs, Porzellan mit Malerei. Fürstenberg, um 1790.

Geschwister BÖHLKE: Kaffeegeschirr, Porzellan, mit Figuren reich bemalt. Berlin, um 1760.

Darstellung einer Jagd in einzelnen Figuren aus bemalter Fayence. Süddeutschland, XVIII Jahrh.

Vergl. ferner XXI Sonderausstellung.

Werke NEUER INDUSTRIE stellten aus:

Herr Hofjuwelier S. FRIEDEBERG SÖHNE: Zwei silberne Armleuchter, nach Modell von Quehl.

Herr Baumeister IHNE: Kommode und Glasschrank in Rococoformen. Nach Zeichnungen des Herrn Ihne in Holzmarketterie ausgeführt vom Tischlermeister Wenkel; mit Bronzebeschlägen, nach Modellen aus der Unterrichtsanstalt des Museums, gearbeitet vom Hofgürtlermeister Preetz.

Herr Hofjuwelier SCHAPER: Schmucksachen.
Herr Hofgraveur OTTO: Siegelabdrücke und Medaillen.
Herr JULIUS WURMBACH in Bockenheim: Zwei gusseiserne Öfen.
Herr VILLEROY & BOCH, Dresden: Grofses Tableau in Fayencemalerei. Nach dem Gemälde von Paul Meyerheim, eine Antilopenjagd darstellend, ausgeführt vom Professor Wassili Timm, als Geschenk für das Antilopenhaus des Zoologischen Gartens in Berlin.

Vierzehn Füllungen in Fayencemalerei für die Ausstattung der Subventionsdampfer Lübeck, Danzig und Stettin, hergestellt nach Entwürfen von Woldemar Friedrich.

Tisch mit Platte in Fayencemalerei, nach einer altpersischen Decke in der Sammlung Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheit der Frau Kronprinzessin.

Einsatzplatten, Fayence in leichtem Relief und bemalt, lebensgrofse Frauenköpfe darstellend.

Herr Professor WASSILI TIMM: Zehn runde Platten in Fayencemalerei, Brustbilder darstellend.

XXI SONDERAUSSTELLUNG

6. bis 27. November

umfasste KUNSTSTICKEREIEN, zumeist für die Zimmerausstattung bestimmt. An derselben beteiligten sich:

Frau Hofstickerin BENDER in Wiesbaden mit einer grofsen Ausstellung von Thürbehängen, Wandschirmen und Möbeln.
Fräulein EMMA SELIGER: Ausstellung der Schülerarbeiten ihrer Stickschule.
Frau Professor KASELOWSKI: Möbel und Decken.
Hofkunststickerei von BESSERT-NETTELBECK: Altarbehänge. Die Banner der Universität Berlin und verschiedener Vereine.
Fräulein HELENE WEIDENMÜLLER in Cassel: Leinenstickereien.
Fräulein A. HENSEL.
Fräulein C. FÄHNDRICH in Oppeln.
Ungenannt, zwei Damen aus Berlin: mit Wandschirmen und Decken, darunter Nachbildungen japanischer Arbeiten des Berliner Museums.

An diese Ausstellung moderner Arbeiten wurden angeschlossen:

ÄLTERE KUNSTSTICKEREIEN des Kunstgewerbe-Museums, welche ihrer Erhaltung wegen nur zeitweilig ausgestellt werden können.

Ferner:

Von Herrn Bankdirektor LEO STEIN in Darmstadt: Sammlung von 55 Paramenten, aus Kirchen in Mexico stammend. Zumeist Goldstickereien, einiges in Aufnäharbeit und Spitzen. In Spanien oder Mexico gearbeitet, XVI bis XVIII Jahrh.
Von Herrn Major VON BRANDIS: Decken und Teppiche, gewirkt und gestickt. Persische Arbeiten älterer und neuerer Zeit.

LESSING

B. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1887/88

Das Winter-Semester wurde am 3. Oktober begonnen und am 28. März geschlossen.

Ferien vom 22. Dezember bis 1. Januar.

Lehrplan und Lehrpersonal erfuhren keine wesentliche Veränderung.

Die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug 708.

Die Kopfzahl der Besucher:

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	82	299	381
Schülerinnen .	6	44	50
Summa . . .	88	343	431

E. EWALD

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1887:

A. GEMÄLDE

Als wichtigste Bereicherung der National-Galerie im abgelaufenen Vierteljahre ist zu verzeichnen, dass die in d. J. 1816—18 von Cornelius, Overbeck, Veit und W. Schadow in der Casa Zuccari (Bartholdy) in Rom auf

Bestellung des damaligen preufsischen Generalkonsuls Bartholdy ausgeführten Fresken zur Geschichte Josephs angekauft, durch Stefano Bardini in Florenz auf trockenem Wege von den Wänden abgelöst und nach Berlin transportiert worden sind. Sie umfassen folgende Darstellungen in lebensgrofsen Figuren: 1. Josephs Verkaufung durch die Brüder (von Overbeck), 2. Joseph deutet die Träume Pharao's (von Cornelius), 3. Joseph und Potiphars Weib (von Veit), 4. Jakob sieht den blutigen Rock Josephs (von W. Schadow), 5. Joseph deutet die Träume seiner Mitgefangenen (von W. Schadow), 6. Wiedererkennung Josephs durch die Brüder (von Cornelius), 7. die sieben mageren Jahre, Lünettenbild (von Overbeck), 8. die sieben fetten Jahre, Lünettenbild (von Veit).

Die Aufstellung der Fresken in einem besonderen Raum des dritten Geschosses ist im Werk.

Aufwand 55 000 Mark.

B. BILDHAUERWERKE

M. WOLFF, »Theseus findet die Waffen seines Vaters«, Marmorstatue.

W. NEUMANN, »Schmetterlingsfänger«, Gipsmodell, der Königlichen Kunst-Akademie in Königsberg i. Pr. zur Aufbewahrung überwiesen.

J. MOSER, »Amor von einer Nymphe seiner Waffen beraubt«, Marmorgruppe.

Gesamtaufwand 23 000 Mark.

C. HANDZEICHNUNGEN, SKIZZEN ETC.

O. BRANDT, 8 Blatt Aquarellen.

TH. MINTROP, 3 Entwürfe: »Geburt, Tod und Verherrlichung Jesu«.

B. VAUTIER, »Mädchenkopf«, Kreidezeichnung.

G. SCHADOW, »Selbstbildnis«, Bleistiftzeichnung.

B. GENELLI, »Die Harmonie beseeligt Amor und Psyche«, Bleistiftzeichnung.

DERSELBE, »Eros und die Löwin«, Sepiazeichnung.

Gesamtaufwand 4 950 Mark.

An GESCHENKEN erhielt die Königliche National-Galerie:

VON GLEICHEN-RUSSWURM, 12 Blatt Aquarellen, »Landschaften«, vom Künstler.

A. FEUERBACH, Kreidezeichnung, »Prometheus«, von Frau Hofrätin H. Feuerbach in Ansbach.

JORDAN

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Aus dem Jahre 1887 ist folgende Vermehrung der Sammlungen zu verzeichnen:

ÖLGEMÄLDE

C. C. SCHIRM, Landschaft, »Abendstimmung«. Angekauft auf Bestellung des Kuratoriums.

Vom Schlesischen Kunstverein wurden dem Museum vertragsmäfsig überwiesen:

ANTON GRAFF, Bildnis Chr. F. Gellerts. Anscheinend eine Replik von Muther Nr. 9. Leinwand. h. 65, br. 53 cm.

DERSELBE, Bildnis Chr. Garve's. Alte Kopie des verschollenen Originals. Muther Nr. 221. Weifsblech. h. 21,5, br. 17 cm.

C. W. HÜBNER, »Die Heiratsvermittelung«.

F. WALDMÜLLER, »Die Adoption«.

An KUPFERSTICHEN und RADIERUNGEN hauptsächlich moderner Meister (Peintres-Graveurs) wurden 87 Blatt erworben, darunter solche von Herkomer, E. und F. Slocombe, Tissot, Kohnert, Menzel, Stauffer-Bern.

Die BIBLIOTHEK wurde durch 419 Photographien und 459 Bände vermehrt.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Neunter Jahrgang No. 3. 1. Juli 1888

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

Von dem schweren Geschick, welches in den letzten Monaten unser Vaterland heimgesucht hat, werden auch die Königlichen Sammlungen auf das Härteste betroffen. Seit König Wilhelm I im Jahre 1871 Seinen Erlauchten Sohn zum Protektor der Königlichen Museen berief, haben Beide den Museen die gnädigste Teilnahme und Fürsorge gewidmet. Wenn es gelungen ist, ihrer Verwaltung eine den erweiterten Anforderungen angemessene Form, den Sammlungen die von der Entwickelung der Wissenschaft und den Bedürfnissen der Kunst und des Gewerbes geforderte Erweiterung zu geben, und der Hauptstadt Denkmäler zuzuführen, welche Anspruch auf die Teilnahme aller gebildeten Kreise machen dürfen, so wird dies der vorschauenden Initiative des Allerhöchsten Protektors und der Gnade verdankt, welche König Wilhelm I, wo immer es wichtige Entscheidungen zu treffen galt, allezeit den Museen zugewendet hat.

Mit Trauer stehen die Beamten am Grabe zweier Könige, denen zu dienen ihr Stolz und ihre Ehre war, und deren Andenken mit der Erinnerung an zahlreiche Beweise Königlicher Huld verknüpft ist.

Möge Ihr Gedächtnis auch an dieser Stelle fortleben in der Entwickelung der Keime, welche Sie gelegt haben und in der Ausbreitung und Vertiefung der Wirkung, welche die Königlichen Sammlungen im Vaterlande auszuüben berufen sind.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Januar — 31. März 1888

A. GEMÄLDE-GALERIE

Erwerbungen sind in diesem Quartal nicht zu verzeichnen.

Gegen Ende März wurden nach mehrjährigen sorgfältigen Vorbereitungen die beiden ersten Lieferungen des neuen Galeriewerks herausgegeben, unter dem Titel: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode. Herausgegeben von der General-Verwaltung. Erster Band. Berlin. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Das ganze Werk ist auf vier Bände in 25—27 Lieferungen berechnet, von denen jährlich zwei bis drei erscheinen sollen. Der erste Band wird die italienischen Schulen des XIV und XV Jahrhunderts umfassen, der zweite die italienischen Schulen vom XVI bis zum XVIII Jahrhundert, sowie die französische Schule und die deutsche Schule des XVIII Jahrhunderts; der dritte die deutsche Schule vom XIII bis zum XVI Jahrhundert, die altniederländische Schule und die vlämische Schule des XVII Jahrhunderts; der vierte endlich die holländische Schule des XVII Jahrhunderts. Jede Lieferung soll 6 Einzelblätter, durchschnittlich 4 Bogen Text und ungefähr 6 Text-Illustrationen enthalten.

Die erste Lieferung behandelt in 7 Bogen Text die florentinische Schule des XV Jahrhunderts (d. h. den zweiten Abschnitt des ersten Bandes), die in weiteren anderthalb Lieferungen abgeschlossen sein wird, die zweite die vlämische Schule des XVII Jahrhunderts (d. h. den dritten Abschnitt des dritten Bandes), deren Fortsetzung ebenfalls noch anderthalb Lieferungen erfordert. — Jedes dieser Hefte enthält 6 Vollblätter aus verschiedenen Schulen und von verschiedenen Künstlern ausgeführt, aufserdem 6 bez. 4 Text-Illustrationen in Radierung, Heliogravüre oder Hochätzung. Den Abbildungen, zu deren Herstellung man bemüht gewesen ist die berufensten Kräfte zu gewinnen, widmet Professor L. Jacoby im Auftrage der Generalverwaltung seine besondere Fürsorge.

Die Blätter der eben ausgegebenen Lieferungen sind, zumeist in Radierung, einzelne in Verbindung mit dem Grabstichel, von folgenden Künstlern ausgeführt: G. Eilers, J. Eissenhardt, W. Hecht (zwei - Blätter), L. Jacoby, J. Klaus, J. Krauskopf, A. Krüger, L. Kühn, L. Schultz, W. Unger (drei Blätter). Aufserdem haben sich P. Halm und Raudner mit Zeichnungen für Hochätzung beteiligt.

J. MEYER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Im Laufe des verflossenen Quartals gelangten in die Sammlung antiker Originalskulpturen ein unbedeutender weiblicher Kopf aus Mylasa, eine griechische Grabinschrift aus Klazomenae und aus Hierapolis eine Ehreninschrift für die pergamenische Königin Apollonis.

An Gipsabgüssen wurden erworben: ein altertümlicher, angeblich in Thessalien gefundener Gefäfshenkel in Gestalt eines Jünglings, der zwei Löwen hält; das Original jetzt vermutlich im Louvre; ferner ein Reliefbruchstück in Cambridge, mit einem Delphin und dem Rest einer altgriechischen Künstlerinschrift (Michaelis, Anc, Marbl. S. 218 No. 13); die Skulpturen, welche den Giebelgruppen des von Skopas erbauten Tempels in Tegea zugewiesen werden, nämlich ein Eberkopf und zwei Jünglingsköpfe (Athen. Mittheil. VI, 1881, Taf. XIV. XV); der praxitelische, neuerdings in Eleusis gefundene Kopf des Gottes Eubuleus sowie die Ergänzung desselben von Zumbusch in Wien (Ἐφημερὶς ἀρχαιολ. 1886, Taf. 10); die Amazone im Palazzo Sciarra zu Rom (vgl. Archäol. Jahrbuch I, 1886, S. 15, B); endlich der sogen. Aristoteles im Palazzo Spada (Matz-Duhn No. 1174).

Ein Abschnitt des Römischen Saales im Alten Museum wurde der Abteilung christ-

licher Skulpturen überlassen; in Folge dessen mussten aus diesem Saale einige römische Porträtbüsten in das Magazin gestellt und die im Saale verbleibenden Gegenstände enger zusammengerückt werden.

Im Ostsaale ist das gut erhaltene Eck-Akroterion des ionischen Tempels in Pergamon ausgestellt worden.

Die Inventarisierung der pergamenischen Funde ist von den Herren Schuchhardt und Studniczka soweit gefördert worden, dass einschliefslich der Fragmente die sämtlichen Architekturstücke und Einzelskulpturen vorläufig verzeichnet sind. Von dem illustrierten Katalog der Sammlung sind die ersten fünf Bogen gesetzt.

I. V.
PUCHSTEIN

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-PLASTIK

Erwerbungen wurden im verflossenen Quartal nicht gemacht. Wegen der Aufstellung der im Laufe des letzten Jahres erworbenen Original-Skulpturen italienischer Künstler wurde die Abteilung derselben Anfang März behufs Erweiterung und neuer Ausstattung geschlossen. Die Arbeiten sind soweit vorgerückt, dass noch im Laufe des April die Abteilung wieder geöffnet werden kann. Der illustrierte Katalog der Originalbildwerke der christlichen Epoche wird etwa Anfang Juli zur Ausgabe gelangen.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Die Sammlung des Antiquariums erhielt eine Reihe von Terrakotten aus Tarent und Umgegend als Geschenk des Herrn Professors Dr. R. von Kaufmann und drei Kohlenbeckenhenkel in Form von Silensköpfen aus Ephesos, Mylasa und Athen als Geschenk des Herrn Dr. Fr. Winter.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung erwarb 64 Stück, 3 in Gold, 47 Silber-, 12 Kupfermünzen, 1 Medaillenmodell in Kelheimer Stein und 1 kupfernen Siegelstempel. Unter den griechischen Münzen befinden sich diesmal mehrere Stücke ersten Ranges, so ein Didrachmon von Kamirus auf Rhodus mit voller Aufschrift ΚΑΜΙΡΕΩΝ, bisher nur einmal, etwas abweichend, im British Museum vorhanden; die durch einige neue Inschriften, aber numismatisch bisher noch nicht bekannten thessalischen Petthaloi erscheinen auf einer kleinen Kupfermünze mit dem thessalischen Lokaltypus des aus dem Felsen springenden Pferdes. Erst seit Kurzem bekannt sind die sehr seltenen Münzen von Dioclea in Phrygien: das von uns erworbene Stück ist unter Elagabal geprägt. Noch ganz unbekannt ist ein baktrisches Tetradrachmon, welches den Namen des Königs Archebius in griechischer und den des Königs Philoxenus in baktrischer Schrift trägt, also beweist, dass diese Könige gemeinsam regiert haben, — ein für die ganz dunkle baktrische Geschichte höchst wichtiges Denkmal. Tetradrachmen der baktrischen Könige Diomedes und Strato, soeben erst aus demselben Funde für das britische Museum angekauft, konnten wir ebenfalls in schönen und wohlerhaltenen Exemplaren erwerben. Von den erworbenen Mittelaltermünzen verdienen als selten, zum Teil bisher noch ganz unbekannt, hervorgehoben zu werden: ein goldener Merowingertriens von Sitten, 19 Stück aus einem schönen Brakteatenfunde von Aebten von Hersfeld und benachbarten weltlichen Dynasten und eine Silbermünze des Francesco Gattilusi von Lesbos mit knieendem Fürsten. Eine der erfreulichsten Erwerbungen ist das schöne Steinmodell zu einer Medaille des brandenburgischen Kanzlers Lamprecht Distelmeier (geb. 1522, † 1588), »anno aetatis 65«, also aus seinem letzten Lebensjahr. Dieses mit den spärlichen gleichzeitigen Bildnissen des berühmten Staatsmannes übereinstimmende schöne Werk ist von derselben Hand, welche das Modell zur Medaille der Anna Welmniczis und ihres Gatten, des Berliner Juristen Prwer (Prüfer), gearbeitet hat, ersteres als alter Besitz schon in der Berliner Sammlung vorhanden.

Der erste Band der »Beschreibung der antiken Münzen« des Museums, enthaltend die taurische Chersones, Sarmatien, Moesien, Thracien, die thracischen Inseln und Könige, mit Benutzung eines bis zum Jahre 1868 reichenden Manuskripts Julius Friedlaenders vom Unterzeichneten verfasst, ist Anfang dieses Jahres im Buchhandel erschienen.

v. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET.

Unter den Erwerbungen des laufenden Vierteljahres sind zu nennen:

A. KUPFERSTICHE

Eine Anzahl Stiche des XVII und XVIII Jahrhunderts in frühen Zuständen, meist Bildnisse darstellend, aus der Sammlung Mandel:

JEAN AUDRAN. Bildnis des Robert Secousse.
CORNELIUS VAN DALEN. Bildnis der Anna Maria Schurmann.
WILLEM JAKOBSZ DELFF. Bildnis des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm.
LOUIS DESPLACES. Bildnis der Marguérite Bécaille, veuve Titon.
PIERRE DREVET. Bildnis des Hyacinthe Rigaud.
PIERRE-IMBERT DREVET. Bildnis der Adrienne Lecouvreur.
GÉRARD EDELINCK. Die Sündflut (Robert-Dumesnil 1).
DERSELBE. Moses mit den Gesetzestafeln (R. D. 2, II Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Erzbischofs J. B. Colbert (R. D. 172).
DERSELBE. Bildnis des Guy-Crescent Fagon (R. D. 200, I Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Erzbischofs Ferdinand von Fürstenberg (R. D. 203, I Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Grafen Dominik Kaunitz (R. D. 228 I Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Erzbischofs Charles-Maurice Le Tellier (R. D. 245, I Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Thomas-Alexandre Morant (R. D. 279).
JEREMIAS FALCK. Bildnis des Grofsen Kurfürsten.
JEREMIAS FALCK. Bildnis des Grafen von Torstensohn.
ETIENNE FICQUFT. Bildnis Friedrichs des Grofsen in jungen Jahren (nach A. Pesne).
JAQUES GRANTHOMME. Bildnis Martin Luthers (R. D. 68).
ROMAIN DE HOOGHE. Wilhelm III von Oranien mit seiner Gemahlin auf der Falkenjagd.
JEAN MORIN. Bildnis des Bischofs Nicolas de Netz (R. D. 70).
ROBERT NANTEUIL. Bildnis des Gilles-Boileau (R. D. 43, I Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Kardinals Pierre de Cambout (R. D. 69, I Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Erzbischofs François de Harlay-Chanvallon (R. D. 108, I Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Marin Cureau de la Chambre (R. D. 116, III Zustand).
DERSELBE. Bildnis Ludwigs XIV (R. D. 115, I Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Bischofs Ferdinand de Neufville (R. D. 204, II Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Nicolas Potier de Novion (R. D. 207, I Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Pierre Poncet (R. D. 215, II Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Jan Baptiste van Steenberghen (R. D. 226, II und IV Zustand).
DERSELBE. Bildnis des Marquis de Louvois (R. D. ap. 6).
PIERRE SIMON. Bildnis des Alvarez d'Avila. Probedruck.
DERSELBE. Bildnis des Kardinals Rospigliosi (Clemens X). Probedruck.
ROBERT STRANGE. Karl I von England und sein Stallmeister Herzog von Hamilton.
CORNELIUS DE VISSCHER. Bildnis des Grofsen Kurfürsten.
JOHANN GEORG WILLE. Die junge Stickerin.

Ferner:

F. GAILLARD. Maria mit dem Kinde und dem jugendlichen Johannes, nach dem Bilde von Botticelli im Louvre.

B. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

FRANCESCO DEL TUPPO. Aesopi Vita et Fabellae. Neapel 1485.
ACCIJ ZUCHI. Summa . . . in Aesopi Fabulas interpretatio . . . Venedig 1491. (H. 349.)

An GESCHENKEN sind zu verzeichnen:

P. C. WONDER (geb. 1780 in Utrecht, † 1852 in Amsterdam). 4 Blatt Radierungen. Geschenk des Herrn C. Schöffer in Amsterdam.

P. P. RUBENS. Federzeichnung nach einem antiken, jezt im Louvre bewahrten Cameo. Triumph des Claudius und der Agrippina.

ANTHONY VAN DYCK. Studienblatt mit mehreren Figuren, auf der Rückseite Kopf eines Mannes im Helm, Studie zum Bild 770 der Königlichen Gemälde-Galerie. Federzeichnung.

Mit dem vorigen Geschenk des Herrn George Salting in London.

Der in Folge verschiedener Umstände nicht mehr in allen Beziehungen zuverlässige Standkatalog der Kupferstich-Sammlung wurde einer gründlichen Durchsicht unterzogen. Im Laufe des Verwaltungsjahres wurden in dieser Weise die Katalog-Abteilungen deutsche Schule (Kupferstiche und Holzschnitte) und der Hauptteil der niederländischen Schule revidiert. Die Vollendung dieser Arbeit ist im laufenden Verwaltungsjahr zu erhoffen.

Die Inventarisierung der Sammlung konnte verhältnismäfsig nur in geringem Mafse vorwärts gebracht werden, weil hierzu die vorhandenen Arbeitskräfte in keiner Weise ausreichten. Jedoch wurde wenigstens an einem Teile der Bildnis-Sammlung nach dem für die Inventarisierung festgesetzten Plan gearbeitet.

Im Kupferstich-Kabinet befanden sich noch von dessen Gründung her einzelne für sich bestehende Kupferstichsammlungen geringern Umfanges, die dem Gesamtbestand noch nicht ordnungsmäfsig einverleibt waren. Mit der Einreihung dieser meist aus geringwertigen Blättern bestehenden Spezialsammlungen wurde in der Weise fortgeschritten, dass am Schluss des Verwaltungsjahres nur etwa noch zwei Einzelsammlungen einzuverleiben blieben.

Die definitive Aufstellung der Kupferstichsammlung wurde besonders in der Gruppe der deutschen Meister aus der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts wesentlich gefördert.

Es steht zu hoffen, dass binnen einem oder zwei Jahren die sämtlichen deutschen und niederländischen Kupferstiche bis zum Schlusse des XVI Jahrhunderts definitiv aufgestellt sein werden, und dann in historischer Reihenfolge geordnet werden können.

Durch die Überweisung der ehemals Dorgerloh'schen Chodowiecki-Sammlung an das Kupferstich-Kabinet musste fast das ganze daselbst befindliche Chodowiecki-Werk neu angeordnet und aufgestellt werden.

Durch diese erfreuliche Vermehrung hat das Chodowiecki-Werk des Kabinets jetzt den Umfang von 30 Mappen erreicht.

Der Katalog der Handzeichnungen wurde neuerdings revidiert und richtig gestellt, doch konnte nur eine geringe Anzahl von Handzeichnungen neu katalogisiert werden.

Mit der Aufstellung der Handzeichnungen war der Restaurator beschäftigt, und hat diese Arbeit guten Fortgang gefunden.

Durch die schwere Erkrankung des Direktorial-Assistenten Dr. von Portheim war dem Kabinet eine Arbeitskraft durch mehrere Monate entzogen.

Dr. von Portheim ist seinen schweren Leiden am 6. Juni zu Hernals bei Wien erlegen. In ihm verliert das Kupferstichkabinet einen kenntnisreichen und in allen Beziehungen tüchtigen Beamten.

Der Umbau des Mittelsaales in einen Oberlichtsaal wurde im Laufe des Berichtsjahres ausgeführt. Die hierdurch zeitweise nötige Entfernung vieler in dem Mittelsaal aufbewahrter Mappen mit Stichen gröfsten Formates hat eine empfindliche Störung in der regelmäfsigen Verwaltung der Sammlung verursacht und die Arbeitskraft des Personales vielfach in Anspruch genommen.

Im Dezember 1887 konnten die im Dachgeschoss neu eingerichteten technischen Werkstätten des Kabinets bezogen werden. Ihre auf Grund der vorgelegenen Erfahrung sorgfältig erwogene und in einfacher, aber zweckmäfsiger Weise getroffene Einrichtung scheint sich, soweit sich bisher absehen lässt, vortrefflich zu bewähren.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

An die Spitze des diesmaligen Berichtes müssen wir den grofsen, leider schlecht erhaltenen, hieratischen Papyrus stellen, dessen Erwerbung wir Herrn Dr. Reinhardt verdanken. Er enthält Abrechnungen über die Einkünfte thebanischer Tempel aus der Zeit des Königs Psusennes und ist der erste derartige Papyrus dieser Epoche. Er lehrt uns eine neue Form der Cursivschrift kennen mit unerhörten Abkürzungen und Ligaturen und ist als ein Bindeglied zwischen den hieratischen und demotischen Schriftstücken besonders für die Schriftgeschichte von Wert.

Unter den mancherlei kleineren ägyptischen Altertümern, die im verflossenen Quartal erworben wurden, sind hervorzuheben:

- Bronzefigur der Göttin Bast mit dem Namen eines Königs Pianchi und seiner Gemahlin, wichtig als eine der wenigen bekannten Bronzen, die in vorsaitische Zeit gehören;
- Holzkasten mit einfacher hübscher Bemalung (Theben, Grab des Sennutem Dyn. XX);
- Todtenstatuetten aus demselben Grabfunde;
- Schale aus schwarzem Stein in Form einer geschlachteten Gazelle;
- Figur eines bärtigen, bewaffneten Reiters, eine der häufigen Terrakotten römischer Zeit, aber wichtig, da der dargestellte Gott sich ausnahmsweise bestimmen lässt; eine hieroglyphische Aufschrift bezeichnet nämlich den Krieger als den Gott »Epuat des Südens«, der in rein ägyptischer Zeit als Schakal gebildet wurde;
- Toilettengeräte spätrömischer Zeit, angeblich in einem Grabe bei Meydum zusammengefunden:
  - a) hölzerner Handspiegel in Form eines Tempelchens mit aufzuschlagenden Thüren;
  - b) hölzerner Badeschuh eines Mannes Namens Φοιβαμ[μων];
  - c) geschnitzte hölzerne Haarnadeln, z. Th. mit echten Perlen verziert;
  - d) eine gröfsere Glasschale und 10 Glasflaschen.

Unter den wenigen erworbenen vorderasiatischen Altertümern ist eine altindische Gemme mit noch zu präcisierender Darstellung zu nennen.

Die Aufstellung der gröfseren vorderasiatischen Altertümer und Gipse wurde vollendet. Die Neuaufstellung der ägyptischen Altertümer musste unterbrochen werden, da es sich als nötig herausstellte, zunächst eine genaue Sonderung der sehr zahlreichen kleinen Gegenstände vorzunehmen. Es wurden dabei die in Zukunft auszustellenden Stücke von den zu magazinierenden und den ganz auszuscheidenden getrennt und insbesondere auch die Herkunft der einzelnen Stücke, soweit als dies möglich war, ermittelt. Diese Arbeit konnte im Wesentlichen abgeschlossen werden.

Inventarisiert wurden die vorderasiatischen Altertümer mit Ausnahme der Thontafeln, die Ostraka und ein Teil der griechischen Papyrus, sowie die Sammlung ägyptischer Photographien, die gleichzeitig geordnet und der Benutzung zugänglich gemacht wurde.

Mit dem Aufziehen der Papyrus wurde, soweit es die verfügbaren Mittel erlaubten, fortgefahren. Behufs Erhaltung der leider zahlreichen im Zerfall begriffenen Altertümer wurden Untersuchungen eingeleitet, die die Grundlage für gröfsere Conservierungsarbeiten abgeben sollen.

Die Herren Dr. Wilcken und Borchardt arbeiteten als Hülfsarbeiter, Herr Dr. Lehmann als Volontär in der Abteilung.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

A. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Unter den Erwerbungen der ethnologischen Abteilung des Königlichen Museums für Völkerkunde sind aus Asien wertvolle Bereicherungen durch den altbewährten Gönner, den deutschen Gesandten in Peking, Herrn von Brandt, zu verzeichnen, sowie Geschenke des Herrn Dr. Joest, Herrn Polizei-Lieutenant Schmidt-Neuhaus, Herrn Konsul Freudenberg

in Colombo, Herrn Dr. Jagor, Herrn Prof. Hartmann sowie der Herren Kuei-lin und Pan Fei-scheng.

Aus Afrika ist Herrn Missions-Superintendent Kropf durch gütige Vermittelung des Herrn Dr. M. Bartels ein Geschenk zu verdanken, ebenso Herrn Geheimen Medizinal-Rat Professor Dr. Virchow und Herrn Dr. Büttner, sowie eine durch Mitwirkung des Herrn Cust in London erlangte Vertretung der für die Geschichte der Schrift wichtigen Symbol-Briefe, (Aroko), wie sie an der afrikanischen Sklavenküste üblich, und durch Herrn Payne in Lagos mit lehrreichen Erklärungen in verdienstvoller Weise übersandt.

BASTIAN

B. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

Auch in diesem Vierteljahr hat die Abteilung sich zahlreicher Zuwendungen seitens ihrer Gönner und Freunde zu erfreuen gehabt. Der Zuwachs ist, nach den Landesgebieten geordnet, folgender:

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr Gutsbesitzer Voigt in Guscht, Kreis Friedeberg: zwei Steinbeile; Herr Schlossermeister Radlach, Berlin: Fragmente von Bronzeblech aus dem Gräberfeld von Lieskau, Kreis Luckau; Herr Dr. Degner, Moabit, Thongefäfse und Scherben von Freiwalde, Kreis Luckau; Herr Oberlehrer Dr. Jentsch in Guben: eine dreikantige Bronze-Pfeilspitze von Niemitzsch, Kreis Guben; Herr Kaufmann Voigt in Küstrin: eine eiserne Lanzenspitze aus dem dortigen Gräberfeld.

Ankauf. Thongefäfse aus dem Gräberfeld von Aurith, Kreis West-Sternberg.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk. Herr Rittmeister Maass, Kenzlin: Scherben und Thierknochen aus dem Burgwall von Kenzlin, Kreis Demmin.

PROVINZ HANNOVER.

Durch gütige Vermittelung des Herrn Regierungs-Präsidenten zu Osnabrück und des Herrn Landrats zu Bersenbrück wurde ein Steinhammer gegen Finderlohn erworben.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke. Herr Bauergutsbesitzer A. Stark in Petschkendorf, Kreis Lüben: elf Thongefäfse aus dem dortigen Gräberfeld; Herr Rittergutsbesitzer Rittmeister von Köckeritz auf Mondschütz, Kreis Wohlau: eine grofse Photographie seiner Privatsammlung aus dem Gräberfeld von Mondschütz.

Ankauf. Eine sehr grofse Bronze-Nadel aus Rudelsdorf, Kreis Nimptsch.

RHEINPROVINZ.

Geschenk. Herr Königlicher Oberförster Eilers in Adenau: einen aus Gefäfsen, Bronze-Fibeln, Ringen etc. bestehenden Grabfund von Kempenich, Kreis Adenau.

GROSSHERZOGTUM SACHSEN-WEIMAR.

Ankauf. Eine Kollektion von Steingeräten.

FÜRSTENTUM WALDECK-PYRMONT.

Geschenk. Herr Dr. O. Olshausen, Berlin: eine Fibel aus dem Pyrmonter Quellenfunde.

OESTERREICH-UNGARN.

Geschenk. Herr Geheimrat Professor Dr. R. Virchow, Berlin: drei Bleifiguren aus dem Gräberfelde von Frögg, Kärnthen.

Die Aufstellungsarbeiten sind inzwischen weiter fortgesetzt worden und es ist zu erwarten, dass der vierte Saal Ende dieses Vierteljahres dem Publikum zugänglich gemacht werden kann. In demselben gelangen die Altertümer aus den Provinzen Schlesien, Hannover, Westfalen, Hessen-Nassau und Rheinland, aus West- und Mitteldeutschland und zu einem kleinen Teile aus Bayern zur Aufstellung. Auch werden die Funde aus dem Gräberfelde von Rössen bei Merseburg hier untergebracht werden.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

In der Zeit vom 1. Januar bis 31. März 1888 wurden unter Anderem erworben:

METALLARBEITEN

NADELBÜCHSE, Gold, emailliert, um 1770.

ANHÄNGER, Heiligenbilder in durchbrochenem Rahmenwerk aus Gold. Deutschland um 1750.

DOPPELLEUCHTER, Bronzeguss, mit zwei Figuren als Lichthalter. Deutschland, XV Jahrh.

KRONLEUCHTER, Bronze, reich mit Blumen aus Sèvresporzellan besetzt. Frankreich um 1760.

GALVANISCHE NACHBILDUNGEN von 10 Prachtgeräten aus der Apollo-Gallerie des Louvre zu Paris.

KUNSTTÖPFEREI

KRUCIFIX aus Porzellan. Süddeutschland, wahrscheinlich Höchst, XVIII Jahrh.

FAYENCEPLATTE aus Münden a/W., mit dem Wappen der Familie Hanstein und vollständiger Bezeichnung der Herkunft. 1789.

TEXTILES

WANDTEPPICH in Gobelinwirkerei, Grund und Borte aus Blatt- und Blumenwerk gebildet. Süddeutschland, Anfang XVI Jahrh.

CASULA aus Genueser Sammet, welcher mit den Leidenswerkzeugen des Heilands gemustert ist; mit reicher Stickerei. Italien, Anfang XVI Jahrh.

GESCHENKE

SE. MAJESTÄT KÖNIG KAROL VON RUMÄNIEN: 15 Stück Nachbildungen des Schatzes von Pietroassa, dem Gotenkönig Athanarich, IV Jahrh., zugeschrieben. Die Originale in Gold und Halbedelsteinen ausgeführt. Die galvanischen Nachbildungen vom Hofgoldschmied Telge in Berlin.

Herr Hauptmann a. D. HÖHNE: Barthaube. Schlesien, XVIII Jahrh.

Drei Kacheln, schwarz glasiert. Schlesien, um 1700.

Zwei irdene Schüsseln, farbig glasiert. Schlesien, XVIII Jahrh.

Erinnerungszeichen aus den Freiheitskriegen, Eisenguss. Berlin 1815.

Herr E. DÖPLER D. J.: Vier Stoffabschnitte.

Frau VON KRAUSE durch Se. Excellenz den Herrn Staatsminister Dr. von Gossler: Terrine und vier Tassen. Porzellan von Frankenthal, XVIII Jahrh.

Herr Medailleur A. SCHARFF, Wien: Bronze-Medaille. Porträt von Fr. Traugott Kützing. Wien 1887.

Herr F. SIEMENROTH: Acht Gegenstände älterer chinesischer Arbeit in Porzellan, Fayence und Lack.

Herr General NOGHI aus Japan: Japanisches Schwert.

Frau Oberstlieutenant VON LESSING, Mannheim: Frauenkleid aus weifsem Battist, gestickt. Deutschland um 1800.

WERKE NEUER INDUSTRIE.

Durch Allergnädigste Gewährung SEINER MAJESTÄT DES HOCHSELIGEN KAISERS UND KÖNIGS FRIEDRICH wurden ausgestellt: Elf Allerhöchstdemselben nach San Remo überschickte Adressen in künstlerischer Ausstattung.

HUGO KOLB in Suhl durch das Magazin für Deutsches Kunstgewerbe von A. Hirschwald: Doppelgewehr, reich graviert und mit Elfenbein eingelegt.

ROHRMANN in Krauschwitz in Schlesien: Violine aus gebranntem Thon.

RUD. LEISTNER in Dortmund: Fliesenplatten in Bruchmosaik.

XXI SONDERAUSSTELLUNG

23. Februar bis 20. März

Fachausstellung von Gravierungen und Ciselierungen, veranstaltet vom DEUTSCHEN GRAVEURVEREIN.

Diese Ausstellung, welche den Lichthof des Museums füllte, enthielt vornehmlich neue Arbeiten aus allen Gebieten der Graveur-

kunst. Beteiligt haben sich die Gravierabteilung der Kaiserlichen Reichsdruckerei sowie 52 Werkstätten, unter diesen waren 35 aus Berlin, 12 aus deutschen Städten und 5 aus Österreich und der Schweiz.

Werke ÄLTERER KUNST stellten aus:

Das KUNSTGEWERBE-MUSEUM: Auswahl von gravierten Gegenständen aus den verschiedenen Gruppen der Sammlung.

BIBLIOTHEK DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS: Aus der Ornamentstich-Sammlung ältere Vorlagen und Entwürfe für Gravierarbeiten und verwandte Techniken. Ältere Schreibvorlagen.

Königliches KUPFERSTICHKABINET. Ältere Schreibvorlagen.

ABTEILUNG FÜR CHRISTLICHE PLASTIK: Wachsmodelle für Medaillen von Reimond Falz, † 1703, und Johann Karl Fischer, † 1865.

ANTIQUARIUM: Geschnittene Steine, Siegelringe, Kameen.

MÜNZKABINET: Medaillen und Münzen. Auswahl besonders schön geprägter Stücke von 1490 bis zur Neuzeit. Siegelstempel.

GRAF WILHELM POURTALES.

H. HIRSCHWALD.

R. OTTO.

JOHANN SCHWERDTNER.

THOMAS.

A. WARNECKE, Königlicher Rechnungsrat.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen vom 1. Januar bis 31. März 1888.

A. GEMÄLDE

E. V. STEINLE, »Madonna unter den Blüten«.

B. VAUTIER, »Am Krankenbett«.

Gesamtaufwand 38 000 Mark.

B. HANDZEICHNUNGEN, SKIZZEN ETC.

F. KRÜGER, »Bildnis des Professors Christian Rauch«. Farbige Kreidezeichnung.

E. V. STEINLE, »Paulus in Athen«. Sepiazeichnung.

DERSELBE, »Pauli Gesicht«. Sepiazeichnung.

DERSELBE, »Petri Befreiung«. Sepiazeichnung.

A. STRAEHUBER, »Titelblatt«. Federzeichnung.

K. SOHN D. Ä., »Die beiden Leonoren«. Bleistiftzeichnung.

TH. HILDEBRANDT, »Der kranke Ratsherr«. Bleistiftzeichnung.

Die LITHOGRAPHIEN-SAMMLUNG wurde um ca. 400 Blatt vermehrt.

Gesamtaufwand 1 716 Mark.

An GESCHENKEN erhielt die Königliche National-Galerie:

A GRAFF, »Porträt des Professors Sulzer« und ein »Selbstporträt«, Vermächtnis des verewigten Wirklichen Geheimen Rats DR. V. SULZER.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.



Neunter Jahrgang | No. 4. | 1. Oktober 1888

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. APRIL — 30. JUNI 1888

A. GEMÄLDE-GALERIE

Erworben wurden:

1. PIETRO LORENZETTI, Scene aus der Legende der heiligen Humilitas. Zur Rechten stehen in einem Klosterhof zwei Dienerinnen, von denen die eine aus einer Zisterne einen Wassereimer emporgezogen hat, in welchem die zweite eine Schale anfüllt. Unmittelbar hinter dieser letzteren Dienerin werden in einer geöffneten Thüre die Köpfe zweier Nonnen sichtbar. Auf der linken Seite des Bildes blickt man in das Gemach der Heiligen, die mit aufgerichtetem Oberkörper und gefalteten Händen auf ihrem Lager ruht. Zwei Nonnen stehen hinter ihrem Bett, während eine Dienerin ihr die Schale hinreicht.

Goldgrund. Pappelholz, h. 0,42, br. 0,31 m. Erworben in Berlin.

Die Erwerbung dieses Bildes ist um so wertvoller, als damit das letzte Stück von dem wichtigen, 1316 entstandenen Altarwerk Pietro's, von dem sich das Mittelbild und 11 kleinere Tafeln in der Akademie zu Florenz und eine der kleineren Tafeln schon seit lange in der Berliner Galerie befinden (siehe Nachtrag zum beschreibenden Verzeichnis der Gemälde-Galerie S. 31 und Thode im Repertorium für Kunstgeschichte XI, 7), in festen Besitz übergegangen ist.

2. JAN VAN EYCK, der segnende Christus. Brustbild, im Profil nach links; die segnend erhobene rechte Hand nur zum Teil sichtbar. Das von langem, gewellten Haar bedeckte Haupt von einem Strahlennimbus umgeben. Rechts das naturalistische Stabwerk eines gotischen Nischenrahmens.

Goldgrund. Eichenholz, h. 0,18, br. 0,13 m. Erworben in London. Vermutlich aus einem gröfseren Bild (Maria und Christus) herausgeschnitten (siehe Jahrbuch der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen IX, 4).

3. JAN VAN EYCK, Maria mit dem Kinde und der hl. Barbara. In einer mit vier Bogen sich ins Freie öffnenden Halle steht rechts Maria in einen weiten roten Mantel gehüllt, mit beiden Händen das nackte Kind tragend. Dieses hält in der Linken die kristallene Weltkugel, während es mit der Rechten nach links hin segnet, wo die von einem grünen Mantel umwallte hl. Barbara den knieenden Stifter, einen weifsgekleideten Mönch, der Jungfrau empfiehlt. Durch die Arkaden blickt man in eine sich in blaue Ferne verlierende Hügellandschaft, in deren Vordergrund eine mauerumschlossene Stadt liegt, die von einem Fluss durchströmt wird. Zahlreiche Menschen bewegen sich auf dem Marktplatz und auf der den Strom überspannenden Brücke.

Eichenholz, h. 0,195, br. 0,135 m. Erworben in London (aus der Sammlung des Marquis of Exeter in Burleigh-House stammend).

Tadellos erhaltenes Bildchen von meisterhafter Behandlung, das in der Litteratur schon eingehende Würdigung gefunden hat; siehe Waagen, Art Treasures III, 406; Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei D. A. S. 102 und f.; Wolt-

mann-Woermann, Geschichte der Malerei II, 21. Nach den mancherlei Anklängen, die sich bei Petrus Cristus gerade an dieses Bildchen finden, gehört es wohl der letzten Zeit des Meisters an.

I. V.:
V. TSCHUDI

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Sammlung der antiken Skulpturen gelangte während dieses Quartals in den Besitz eines in Rom gefundenen Marmorkopfes der Athena Parthenos, welcher durch die sehr deutlichen Farbspuren wertvoll ist (abgebildet: Antike Denkmäler I, Taf. 3).

Der Gipsabteilung schenkte Herr Professor R. v. Kaufmann den Abgufs eines schönen, in seinem Besitze befindlichen Aphroditekopfes, einer Replik der Knidierin; ferner wurden die Abgüsse der beiden landschaftlichen Reliefs aus Palazzo Grimani zu Venedig erworben, von denen das eine eine säugende Löwin, das andere ein säugendes Schaf darstellt (abgebildet: Th. Schreiber, die Wiener Brunnenreliefs Taf. 1. 2). Endlich erhielt die Sammlung sowohl aus Pergamon als Olympia Abgüsse meist von Architekturstücken, welche hauptsächlich im Interesse der Publikation geformt worden waren, und zwar von dem ionischen Tempel in Pergamon (vergl. Jahrbuch IX, 1888, S. 77 ff.) das Sockelprofil der Cellawand, zwei Cannelurenproben und den Architrav mit den Stiftlöchern für die ursprünglich aufgehefteten Bronzebuchstaben; ferner vom Dionysostempel die Plinthe des Mittelakroters (vergl. R. Bohn, der Tempel des Dionysos zu Pergamon S. 8), vom Markte das Relief eines Ölkranzes, endlich die Profile der eckigen Exedra beim korinthischen Tempel (vergl. Jahrbuch I, 1880, S. 204) und eines anderen Postaments.

Aus Olympia dagegen gelangten Profile von vier dorischen Kapitellen des Heraions hierher, nach denen Modelle je des ganzen Kapitells hergestellt wurden, ferner die Fragmente des Firstakroters vom Heraion (vergl. Ausgrabungen von Olympia V, 34, II), das Eckstück und zwei Zwickelstücke der Terracottasima des Geloerschatzhauses, dessen eine ganze Giebelecke unter Leitung der Herren P. Graef und R. Borrmann nachgebildet worden ist (vergl. a. a. O. V, 34, I), ferner ein Löwenkopf von der Sima des Megareerschatzhauses (a. a. O. V, 30, 3), der Löwenkopf und das Gorgoneion der a. a. O. IV, 28, 3 abgebildeten Sima, die Basis und das Kapitell einer der ionischen Ptolemäersäulen (vergl. Arch. Zeitung XXXVII, 1879, S. 143. Dittenberger, Sylloge n. 152), ein korinthisches Kapitell vom Gymnasionthor (vergl. Ausgrabungen von Olympia V, 40), ein korinthisches Antenkapitell vom Stadioneingang, ein korinthisches Halbsäulenkapitell vom Philippeion (a. a. O. IV, 29, B, 1); endlich aufser zahlreichen Bruchstücken der Skulpturen des Zeustempels ein überlebensgrofser und ein unterlebensgrofser Jünglingstorso, das Statuettenbruchstück eines hufigen Silens (a. a. O. IV, 27, A, 1) und die obere Hälfte der Basis mit Reliefdarstellung der Heraklesthaten (vergl. Fr.-W. n. 335).

Der Druck des illustrierten Katalogs der antiken Skulpturen wurde fortgesetzt und für die Publikation der Altertümer von Pergamon der Band mit den Inschriften der Königszeit von den Herren M. Fränkel, C. Schuchhardt und R. Koldewey soweit gefördert, dass mit der Drucklegung begonnen werden konnte.

I. V.:
PUCHSTEIN

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-PLASTIK

Verschiedene Erwerbungen, die eingeleitet werden konnten, werden erst im kommenden Quartal zum völligen Abschluss kommen.

Die neue Aufstellung in der Abteilung der italienischen Originalskulpturen wurde Ende April beendet und dieselbe am 1. Mai dem Publikum wieder eröffnet. Die Kunstwerke sind jetzt sämtlich mit Zetteln versehen, welche, aufser der Nummer des Katalogs, die Angabe des Künstlers, seiner Lebenszeit und des dargestellten Gegenstandes enthalten.

Der Druck des grofsen illustrierten Katalogs der Originalbildwerke konnte bis Ende Juni soweit fertig gestellt werden, dafs die Ausgabe im Juli erfolgen wird.

Neben dem Unterzeichneten und dem Assistenten Dr. von Tschudi war Herr Dr. Weizsäcker seit Anfang d. J. bei Anfertigung des Katatogs behülflich.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Erworben wurden ein geschnittener Stein alten Stils aus der Troas, ein Kopf des Herakles, von Bernstein; ein Thongefäfs aus Korinth mit Waffen darauf, in schwarzer Farbe. An Terrakotten: eine klagende Frau aus Cypern (Geschenk des Herrn Dr. Dümmler), weibliche Maske aus Griechenland, zwei männliche Torsen aus Smyrna; ein Dioskurenrelief aus Tarent; Aphrodite auf einem Delphin mit Taube; ein Silberring mit vertieft geschnittenen Figuren aus Syme; Bronzestücke eines Gürtels, mit Gold belegt; eine Halskette aus Bronze und Eisen; ein Bleigewicht aus Pergamon mit Inschrift.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung hat im verflossenen Vierteljahr beträchtliche Erwerbungen gemacht, im Ganzen 129 Stück, 4 Gold-, 81 Silber-, 44 Kupfermünzen und Holzmodelle. Unter den Griechen sind diesmal Stücke von grofser Wichtigkeit, wie das Didrachmon des macedonischen Königs Aëropus, von dem bisher nur zwei kleine Silbermünzen und kleine Kupfermünzen bekannt waren, ein Didrachmon von Chalcidice, um 360 v. Chr., mit einem herrlichen Apollokopf edelsten Stils, wohl einem der schönsten, welche uns überhaupt aus dem klassischen Altertum erhalten sind, eine Kupfermünze von Phaloria in Thessalien, von welcher Stadt bisher nur eine einzige, abweichende, im British Museum bekannt war, ein sehr schönes Didrachmon von Abydos und ein bisher völlig unbekanntes Didrachmon der Stadt Holmoi in Cilicien mit der Aufschrift OAMITIKON. Ebenso wichtig, ja noch kostbarer sind die angekauften römischen Münzen: eine Goldmünze mit dem Bildnis des Brutus, geprägt von seinem Genossen und Unterfeldherrn Casca, ein künstlerisch ebenso hervorragendes wie durch eminente Seltenheit und hohen historischen Wert ausgezeichnetes Stück, Goldmünzen der Didia Clara und des ephemeren, unserer Sammlung noch fehlenden, syrischen Kaisers Uranius Antoninus, das schönste der neun bekannten Goldstücke dieses in die Zeit des Philippus gehörenden Kaisers, ferner die sehr seltene Silbermünze des C. Antonius, Bruders des Triumvirn.

Unter den Mittelaltermünzen sind erwähnenswert seltene Denare Karls des Grofsen, Ludwigs II und Karls des Einfältigen, sowie seltene schlesische Münzen, dabei das merkwürdige Unikum des Herzogs Boleslaw III, geprägt in Brieg.

Die Renaissancemedaillen wurden um zwei deutsche Stücke allerersten Ranges vermehrt: zwei Kupfermedaillen des Augsburgers Georg Herman (1530) und des Nürnbergers Martin Pintzing (1532).

Die sphragistische Abteilung erhielt einige interessante mittelalterliche Siegelstempel und die ebenso selten vorkommende wie künstlerisch schöne und interessante grofse goldene Bulle des Kaisers Friedrich Barbarossa mit seinem Bildnis und der detailliert ausgeführten Ansicht der Stadt Rom, »aurea Roma«, auf der Rückseite.

Geschenke erhielt die Sammlung von Seiner Excellenz dem Herrn Minister Dr. von Gossler, von der Akademie der Künste, von den Herren Direktorial-Assistent Dr. Dressel, Landrat Dr. Haniel (zwei Mittelaltermünzen von Köln und Trier), Ritter von Höfken, Major von Maltitz, Colmar Schmidt, Professor Dr. aus'm Weerth und von einem Ungenannten.

v. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den im verflossenen Quartal gemachten Erwerbungen sind folgende hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

ISRAEL VON MECKENEN. Die Gefangennahme Christi, B. 11, I.

DERSELBE. Die Dornenkrönung Christi, B. 14, I.

DERSELBE. Die Kreuzabnahme Christi, B. 19, I.

DERSELBE. Christus am Kreuz, B. 29.

DERSELBE. Phantastisches Tier, B. 193.

MAIR VON LANDSHUT. Jüngling und Greis, P. II, pag. 158, No. 17.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN W. Die Beweinung Christi, P. II, pag. 134, No. 60.

WOLF HAMER. Christi Einzug in Jerusalem, B. 1, I.

DERSELBE. Das Abendmahl, B. 2.

HANS SEBALD LAUTENSACK. Bildnis eines Freyberg von Aschau, B. 5.

DERSELBE. Bildnis einer Frau, B. 6.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN P. G. (Peter Gottlandt). Der alte und der neue Bund, B. IX, p. 234, No. 1.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN A. F. Der hl. Christoph in einer Landschaft.

ADRIAN HUBER. Die Geburt Christi nach Dürer, B. 2, Cop. A.

UNBEKANNTER MEISTER DES XVI JAHRH. Landschaft mit einer Burg.

JONAS UMBACH. Ein reichhaltiges Werk von 141 Blatt Radierungen, das die gesamte Thätigkeit dieses unter dem Einflusse des Adam Elsheimer stehenden Künstlers umfasst.

JOHANN ELIAS RIDINGER. »Das Tierreich«, kolorierte Kupferstiche, Thienemann 974 bis 1102.

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT. Die Darbringung der Maria im Tempel, J. 172, III Zustand.

DERSELBE. Bildnis der Baronin von Grapendorf, J. 74, I Zustand. Mit dem vorigen vom Hohen Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten der Sammlung überwiesen.

BARTHOLOMÄUS BREENBERGH. Joseph lässt während der Hungersnot Getreide verteilen, Dutuit 30, I.

THEODOR ROMBOUTS. »Die Kartenspieler«. Van der Kellen 2.

PIETER SOUTMANN. Der Sturz der Verdammten, nach Rubens, Schneevoogt 458 I.

MARCANTONIO RAIMONDI. Faun mit einem Kinde, B. 296.

NICOLAS BEATRIZET. Das Opfer der Iphigenie, B. 43, I.

NICCOLETTO DA MODENA. Die Geburt Christi.

NICCOLETTO DA MODENA sog. (Baccio Baldini). Die Triumphe des Petrarca, P. V, pag. 71 No. 73—78.

C. KNIGHT. »The Landlords Family« und »The Tenants family«. 2 Blatt farbige Kupferstiche.

B. HOLZSCHNITTE

UNBEKANNTER MEISTER DES XV JAHRH. Johannes der Täufer, altkoloriert.

ALBRECHT ALTDORFER. Der hl. Georg, B. 55.

HANS LEONHARD SCHAUEFELEIN. Die Kreuzabnahme, B. 32.

HANS BALDUNG gen. GRIEN. Die Verkündigung. Meyer K.-L. 5.

HANS WECHTLIN. Titelumrahmung mit dem Reichsadler, P. 62. Farbenholzschnitt von zwei Platten.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN FC. Z. Spielkarten, 34 Blatt.

TOBIAS STIMMER. Die Stände, 3 Blatt mit gedrucktem lateinischen Text. Vgl. Andresen 61—66.

LUCAS CRANACH. Der hl. Georg, B. 65.

DERSELBE. Ihm zugeschrieben, Bildnis eines sächsischen Kurfürsten.

CHRISTOPHEL JEGHER. Die Versuchung Christi. Le Blanc 6.

JOHN BAPTIST JACKSON. 7 Blatt Farbenholzschnitte.

C. BUCH MIT HOLZSCHNITTEN

VIVALDUS. Opus regale. Saluzzo 1507.

D. ZEICHNUNGEN

ALBRECHT DÜRER. Die Wassermühle. Sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung in Wasserfarben, aus der frühen Zeit des Meisters, der Landschaft mit dem Weiherhaus im British Museum nahestehend, 133 : 132.

ADAM ELSHEIMER. Landschaft mit Angler. Deckfarbenmalerei, 187 : 250.

Der bisherige Hülfsarbeiter Dr. Seidel wurde zum Direktorial-Assistenten ernannt. Derselbe erhielt einen sechsmonatlichen Urlaub, um die Stelle eines Kustos der Kunstsammlungen des Königlichen Hauses zunächst kommissarisch zu versehen.

Am 1. Mai trat Dr. von Loga als Hülfsarbeiter am Kupferstichkabinet ein.

I. V.:
SPRINGER

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Abteilung hatte sich in diesem Vierteljahre verschiedener sehr wesentlicher Bereicherungen zu erfreuen, deren eine, das grofsartige Geschenk des Herrn Kommerzienrates J. Simon, die wichtigste Erwerbung bildet, die sie seit Jahrzehnten gemacht hat.

Herr Kommerzienrat Simon überwies uns einen beträchtlichen Teil des Fundes von Tell el Amarna, der die Korrespondenz Königs Burnaburiasch von Babylon und verschiedener Könige der Euphratländer mit den Pharaonen des XV Jahrhunderts v. Chr. enthält, sowie die Berichte der damaligen ägyptischen Statthalter in Palästina und Phönizien. Die Wichtigkeit dieser unscheinbaren Thontafeln für die Erforschung des alten Orients kann nicht hoch genug angeschlagen werden, da sie uns einen Einblick in historische, kulturgeschichtliche und sprachliche Verhältnisse eröffnet, die kennen zu lernen wir bisher nicht hoffen konnten.

Diese Thontafeln, deren Bergung die Wissenschaft dem oft bewährten Geschick des Herrn Th. Graf verdankt, bilden den Mittelpunkt unserer vorderasiatischen Sammlung; andere gröfsere Erwerbungen, die zum Teil seit Jahren angebahnt, zufällig auch in diesem Quartale ihren Abschluss fanden, haben dieselbe in erfreulicher Weise abgerundet. Wir erwarben so, um nur das Wichtigste aus denselben zu nennen:

INSCHRIFTSTEINE:

Zusammenstellung zusammengehöriger Privaturkunden aus der Zeit Salmanassars IV und Sargons; vom Jahre 722 v. Chr. Vertrag über Grundbesitz auf einem Steine in Thontafelform. Bruchstücke zweier Urkunden über Grundbesitz, deren eine durch Alter und ungewöhnliche Gröfse ausgezeichnet war.

Bruchstück einer Inschrift des Itti-Mardukbalatsu, eines bisher nicht bekannten Königs älterer Zeit.

BAUURKUNDEN:

Inschrift des Fürsten Eannadu, aus der ältesten Epoche Babyloniens, noch in strichförmiger Schrift. Baucylinder des Königs Nabonid aus dem Sonnentempel von Sippar mit der berühmten Notiz, dass er den Tempel 3200 Jahre nach der Erbauung durch König Naramsin wiederhergestellt habe.

Zwei grofse und zwei kleine Baucylinder des Nebukadnezar.

THONTAFELN:

Dreisprachiges Fragment, einerseits halbverwischte Keilschrift, andererseits griechische Umschreibung und ein aramäisches Wort.

Sumerisch-babylonisches Wörterverzeichnis mit Angabe der dialektischen Verschiedenheiten.

Mehr als 40 juristische und geschäftliche Dokumente aus der ersten babylonischen Dynastie (ca. 2400 v. Chr.).

Etwa 600 ähnliche Urkunden der spätbabylonischen und persischen Zeit.

Zwei Tafeln metrologischen Inhalts.

Walzenförmige Liste von Hohlmaafsen.

Eine Serie grofser Tafeln alter Zeit mit Aufzählungen von Wahrzeichen.

ZIEGEL:

Eine gröfsere Anzahl meist von dem alten Könige Gudea und von Nebukadnezar.

Zweisprachiger Ziegel, griechisch und aramäisch, des Hadadnadinaches.

VERSCHIEDENES:

Gefäfse aus Alabaster, Glas und Thon.

Terrakotten, meist hellenistischer Zeit.

Bronzene Thürangeln.

Babylonisches Gewicht.

Etwa 60 Siegelcylinder und Siegel.

Zauberschalen mit Aufschriften in verschiedener Schrift.

Sassanidische kleine Skulptur, wohl Architekturteil u. a. m.

Da die im Vorstehenden aufgeführten Erwerbungen meist nur wissenschaftlichen Wert haben, war es uns um so willkommener, gleichzeitig auch ein Stück erwerben zu können, das ein vortreffliches Beispiel assyrischer Kleinkunst giebt. Es ist eine Bronzeglocke, die mit Reliefs bedeckt ist, die so ganz denen der assyrischen Königspaläste gleichen, dass man annehmen muss, das kleine Kunstwerk entstamme einem derselben.

Aufserdem erhielten wir einen kleinen phönizischen Kandelaber aus einem der sidonischen neuentdeckten Gräber.

Auch die ägyptischen Altertümer konnten in diesem Vierteljahre in erwünschter Weise vermehrt werden, vornehmlich durch den Beistand des Herrn Dr. Reinhardt (derzeit Dragoman des Kaiserlichen Generalkonsulats in Zanzibar), der während eines Aufenthaltes in Ägypten mit Geschmack und Kenntnis für uns sammelte. Herrn Dr. Dressel und einem anonymen Gönner sind wir aufserdem für Geschenke zu Dank verpflichtet.

Unter den Erwerbungen sind hervorzuheben:

SKULPTUREN:

Statue eines Königs, etwa der 18. Dynastie, stehend; dunkler Granit.

Hölzerne Figur eines Offiziers, Dynastie 18.

Beschädigte Doppelstatue eines Ehepaares, sitzend, etwa Dynastie 20.

Archaisierende Statue der saitischen Zeit, knieend, Kalkstein.

Fragment eines kleinen Reliefs saitischer Zeit, im zierlichsten archaisierenden Stil.

FAYENCEN:

Figur eines Igels, dunkelblau, ältere Zeit.

Totenfigur, weifs und rot. (Etwa Dynastie 19.)

Siegelcylinder in babylonischem Stil.

VERSCHIEDENES:

Grofse hölzerne Leier, fast ganz erhalten, mit geschnitzten Stäben. (Neues Reich.)

Bruchstück eines Holzgefäfses, mit kämpfenden Tieren in Relief.

Kinderpuppen aus Thon, Kalkstein und Holz.

Grofse Totenfigur des Puemre, des bekannten Zeitgenossen Thutmosis' III, in einem thönernen Sarge liegend.

Hölzerne bemalte Totenstele später Zeit.

Schreiberpalette eines Königlichen Schatzmeisters; auf der Rückseite sind noch Rechnungen aufgeschrieben.

GRIECHISCHE ZEIT:

Eine gröfsere Anzahl der bekannten ägyptischen Terrakotten, sowie Formen zu solchen.

Mumienkopf mit Blumen aus Goldblech verziert, eingewickelt in einen griechischen Papyrus.

Zwei Bilder — Porträtkopf einer alten Frau und eines Jünglings — nach Art der vor einem Jahre erworbenen, aber aus älterer Zeit und von bestem Stil.

281 Ostraka, meist griechisch und demotisch.

Papyrusfragmente des II und III Jahrh. n. Chr., griechisch.

BYZANTINISCHE EPOCHE:

Etwa 150 kleinere Altertümer, Schmucksachen, Schuhe, Kleider, Handwerkgerät u. a. m. aus den Gräbern von Achmim und Neggadeh.

Gürtelschlofs (?) aus Bronzeblech mit der Darstellung von Christi Einzug in Jerusalem.

Acht Blätter eines Papyruskodex, Bruchstück der bisher noch nicht bekannten alten Elias-Apokalypse; wichtig als eins der wenigen erhaltenen Sprachdenkmäler des Achmimdialektes.

Die Herren Dr. Lehmann, Schäfer und Dr. Winckler traten als Hülfsarbeiter in die Abteilung ein. Herr Dr. Rathgen setzte die von Herrn Professor Finkener eingeleiteten Konservierungsversuche in gröfserem Mafsstabe fort, und es gelang ihm, insbesondere eine gröfsere Anzahl gefährdeter Thongegenstände zu erhalten.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

A. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Unter den letzten Erwerbungen aus China sind in erster Linie eine ausgezeichnete Auswahl lamaistischer Kultusgeräte zu verzeichnen, welche der Gönnerschaft des deutschen Gesandten in Peking, Herrn v. Brand Excellenz, zu danken sind, sowie ein Geschenk des Herrn Dr. Hirth, der längere Zeit im internationalen Zolldienst beschäftigt, Gelegenheit hatte, aus dem täglichen Leben der Chinesen mancherlei Eigentümlichkeiten zu entnehmen für die Zwecke der hiesigen Sammlungen. Aus Japan konnten einige Erwerbungen gemacht werden; aus Indien ist durch Herrn Risley das Geschenk von Schädelschalen zugegangen, wie von den Fakiren (der Aghora-Sekte) benutzt, und Dshamseedji D'shidshibhoy hat die Gewogenheit gehabt, dem Museum das Modell eines »Turmes des Schweigens« zuzuwenden, nach den Begräbnisgebräuchen der Parsi in Bombay hergestellt.

Aus Afrika sind Geschenke des Herrn Leutnants Schmidt von den Galla eingegangen, sowie durch Marinearzt Dr. Olshausen von der Küste Guinea, aus Amerika ein Geschenk des Herrn Brandes, von den Indianern aus Bolivien, deren Vertretung zugleich durch eine reiche Sammlung des Herrn Henicke bereichert ist.

Aus Europa konnte ein interessantes Überbleibsel ethnischer Gebräuche erworben werden in einer früher beim Perchtelslaufen in Tirol gebrauchten Maske, also anschliefsend an das allgemeine Reinigungsfest, wie über die ganze Erde verbreitet.

BASTIAN

B. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

Folgendes war der Zuwachs in dem verflossenen Vierteljahr.

Besonders hervorzuheben sind darunter ein hochinteressanter Bronzefund (Grabfund) aus dem Hügelgräberfelde bei Seddin, Westpriegnitz, geschenkt von Herrn Bauunternehmer Heinke in Perleberg; eine Sammlung von Thongefäfsen, unter welchen ein kleines Thongefäfs, mit eingeritzten menschlichen Figuren verziert, aus dem Gräberfelde von Repten, ein Geschenk des Herrn Rabenau jun. zu Vetschau, eines langjährigen Gönners der Sammlung; eine Anzahl altsächsischer Thongefäfse aus merovingischer Zeit und der La Tène-Zeit von dem Gräberfelde bei Altenwalde, Kreis Lehe, Hannover, Geschenk des Herrn Dr. M. Bartels hierselbst.

DEUTSCHLAND. PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke: Bronzefibel, Knochenreste und Bruchstücke eines Thongefäfses aus der römischen Kaiserzeit von Klein-Leppin bei Glöwen, Westpriegnitz, von Herrn Rittergutsbesitzer F. Müller auf Klein-Leppin; Gefäfsbruchstücke aus einem Hügelgrabe bei Kehrberg, Ostpriegnitz, von Primaner Ed. Langhoff zu Kehrberg; ein einhenkliches Thongefäfs und Kinderpäppellöffel aus Thon von Feldichen bei Neumühl, Kreis Königsberg i. N., von Herrn Gutsbesitzer Kiele, Feldichen; Feuersteinmesser und Splitter von Schmöckwitz von Herrn Translator Finn hierselbst; ein zusammengebogenes Bronzemesser von dem Gräberfelde auf dem sogenannten »Heiligen Lande« bei Rosenthal, von Herrn Wannemacher hierselbst; eine sehr grofse Urne von Wandlitz, Kreis Niederbarnim, von Herrn Heinrich Töpper in Wandlitz, durch gütige Vermittelung des Herrn Sökeland in Moabit; Bronzefunde aus Hügelgräbern bei Seddin von Herrn Bauunternehmer Heinke in Perleberg; 7 Thongefäfse von Kunersdorf, Kreis Lebus, sowie kleine Feuersteingeräte und Splitter von den Cremmener Bergen und Pinnow, Osthavelland, von Herrn Dr. Olshausen hierselbst; eine Sammlung von Altertümern aus der Gegend von Vetschau, von Herrn Alexander Rabenau jun., Vetschau; zwei hellblaue Glasperlen von den Rehbergen von Herrn Antoni hierselbst; eine sehr schöne Buckelurne aus der Nähe von Alt-Döbern, Kreis Calau, von Herrn Kreisphysikus Dr. Siehe in Calau.

Ankauf: Ein kleines Bronzegewicht aus altslavischer Zeit aus der Gegend von Sommerfeld.

PROVINZ POMMERN.

Ankauf: Funde aus der Gegend von Butzke, Kreis Belgard.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke: Bruchstücke von Thongefäfsen, gefunden zwischen Merseburg und Mücheln vom Königlichen Eisenbahnbetriebsamt Erfurt; drei Thongefäfse aus dem Gräberfeld von Unseburg, Kreis Wanzleben, von Herrn Ortsvorsteher Schulz zu Unseburg; wendische Thonscherben von Mühlbeck, Kreis Bitterfeld, von Herrn Professor Bracht hierselbst; Thonscherben, Nadel und Fibel von Bronze u. A. aus der Gegend von Arneburg, von Herrn Prediger Kluge in Arneburg.

Ankauf: Steingeräte aus dem südlichen Teile der Provinz Sachsen.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke: Thongeräte und Bronzen aus dem Gräberfelde bei Schlaupitz, Kreis Reichenberg, von Herrn Güterdirektor Knauthe in Schlaupitz.

Ankauf: Thongefäfse aus der Gegend von Jordansmühl, Kreis Nimptsch.

Ausgrabungen: Thongefäfse von Grofs-Oldern, Kreis Breslau, durch Herrn Bahnmeister Hosse in Rothsürben.

PROVINZ POSEN.

Geschenke: Drei Thongefäfse von Operowo, Kreis Wronke, von Herrn Gymnasialdirektor W. Schwartz in Moabit.

Ankauf: Eine Sammlung von Altertümern aus dem Kreise Fraustadt.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk: Mehrere Kornquetscher und ein Schleifstein von der Insel Föhr, von Herrn Dr. Olshausen hierselbst.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenke: Gefäfse mit Beigaben aus dem Gräberfelde von Altenwalde und Scherben von anderen Lokalitäten im Kreise Lehe, von Herrn Dr. Bartels hierselbst; acht Photographien von megalithischen Denkmälern der Gegend von Osnabrück, von Herrn Fr. Tewes in Hannover.

Ankauf: Steingeräte aus der Gegend von Lüneburg.

HESSEN-NASSAU.

Ankauf: Fränkischer Halsschmuck aus Glas- und Bernsteinperlen.

RHEINPROVINZ.

Geschenk: Eine gröfsere Anzahl von emaillierten Fibeln aus der Gegend von Trier, von Herrn Professor Dr. von Kaufmann hierselbst.

Ankäufe: Fränkische Gräberfunde von Dorsheim, Kreis Kreuznach; desgl. aus der Gegend von Weifsenthurm; ein Wendelring aus Bronze ohne nähere Angabe des Fundortes; emaillierte Fibeln aus der Gegend von Trier.

BADEN.

Geschenk: Pfahlbaualtertümer aus dem Bodensee, von Herrn Otto Blum in Bodmann.

Ankauf: Pfahlbaualtertümer aus dem Bodensee.

BELGIEN.

Ankauf: Eine grofse Anzahl von Steingeräten von verschiedenen Fundplätzen.

DÄNEMARK.

Ankauf: Eine Sammlung von Steingeräten.

In Betreff der Aufstellung der Sammlung ist zu berichten, dass der vierte Saal, welcher die Altertümer aus den Provinzen Schlesien, Hannover, Westfalen, Hessen-Nassau und Rheinland, sowie aus dem übrigen West- und Mitteldeutschland enthält, in diesen Tagen dem Publikum zugänglich gemacht ist.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

A. SAMMLUNG

In der Zeit vom 1. April bis 30. Juni wurden unter Anderen erworben:

GRABMAL aus weifsem Marmor in Form einer monumentalen Bank. Nord-Italien um 1500.

BILDEINRAHMUNG von glasiertem Thon. Arbeit des Andrea della Robbia. Florenz um 1500.

GLASBECHER mit Emailfarben und Gold dekoriert. Orientalische Arbeit des XV bis XVI Jahrh.
PATENE und HEILIGENBILD. Silber vergoldet mit Drahtemaille. Russland, XVI und XVII Jahrh.
SAMMLUNG ÄLTERER HOLLÄNDISCHER FLIESEN.
FRANZÖSISCHE FAYENCEN. XVIII Jahrh.
WANDFÜLLUNG auf Seide gestickt. Frankreich um 1790.

GESCHENKE

Herr DR. L. DARMSTÄDTER. Wedgwoodkanne. England, XVIII Jahrh.
Frau Geheimrat FREUSBERG, geb. Freiin Grote-Insterburg, durch Se. Excellenz den Herrn Staatsminister Dr. von Gossler. Gesticktes Albumblatt. XVIII Jahrh.
Herr LUTSCH, Breslau. Sammetstoff. Italien, XVIII Jahrh.
Herr Justizrat KUNDT, Schwerin. Zwei Porzellanteller. Fürstenberg um 1780.
Herr BLUM, Bodmann am Bodensee, durch Herrn Direktor Dr. Voss. Ofenkachel. Schweiz, XVII Jahrh.
Fräulein VON HENNING. Kragen, gestickt. Anfang XIX Jahrh.
Herr Oberpfarrer WERNICKE, Loburg. Ofenkacheln. XVI Jahrh.

LESSING

B. UNTERRICHTS-ANSTALT

Das Sommer-Quartal wurde am 9. April begonnen und am 30. Juni geschlossen.

Lehrplan und Lehrkörper blieben unverändert wie im Wintersemester.

Die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug 553.

Die Kopfzahl der Besucher:

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	67	210	277
Schülerinnen .	8	53	61
Summa . . .	75	263	338

Die Ausstellung der Schülerarbeiten findet im Laufe des Monats Oktober im Lichthofe des Museums statt.

E. EWALD

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen vom 1. April bis 30. Juni:

A. GEMÄLDE

R. SCHICK, »Quelleinsamkeit«.
DERSELBE, »Junger Hirt und Landmädchen am Quell« (unvollendet).
F. K. HAUSMANN, »Wallfahrt in der Campagna«.
G. SPANGENBERG, »Hans Sachs«.
J. HÜBNER, »Magdalena am Leichnam Christi«.
A. CONRAD, »Berliner Gänsemarkt«.

Gesamtaufwand 36000 Mark.

B. BILDWERKE

A. BRÜTT, »Gerettet«. Gipsmodell.
G. SCHADOW, »Eros mit Kranz«. Marmorrelief.

Gesamtaufwand 7000 Mark.

C. HANDZEICHNUNGEN

L. GURLITT, »37 Batt Originalaufnahmen aus Griechenland«. Blei.
A. HERTEL, »24 Aufnahmen römischer Ansichten«. Aquarell.
R. SCHICK, »Schlanders nach S. O.«. Ölstudie.
DERSELBE, »Felswand bei Klausen«. Desgl.
DERSELBE, »Felshang mit Gesträuch«. Desgl.
DERSELBE, »Amalfi«. Desgl.
DERSELBE, »Palazzo Zanudo«. Aquarell.
DERSELBE, »Hafen von Genua«. Desgl.
DERSELBE, »Piazza di Pescheria«. Desgl.
DERSELBE, »Im Hochgebirge«. Desgl.
DERSELBE, »Strafsenallee«. Desgl.
DERSELBE, »Wartburg«. Desgl.
F. K. HAUSMANN, »Galilei vor dem Konzil«. Ölstudie.
DERSELBE, »Gebirgslandschaft«. Desgl.
DERSELBE, »Felsenlandschaft«. Desgl.
DERSELBE, »Cypressen«. Desgl.
DERSELBE, »Interieur«. Desgl.
A. BEHRENDSEN, »Im Walde bei Juditten«. Ölstudie.
K. WACH, »Amor und Psyche«. Kreidezeichnung.

Gesamtaufwand 18600 Mark.

An GESCHENKEN erhielt die Königliche National-Galerie:

1 Marmorfigur »Dornröschen« von Professor L. SUSSMANN-HELLBORN als Geschenk des Künstlers.
1 Ölgemälde »Wüstenlandschaft« von C. SCHIRM.
1 Ölskizze, »Kinderfries« von G. RICHTER.
1 Aquarell, »Frauenbildnis« von L. PASSINI.
Geschenke des Königlichen Kommerzienrats Herrn E. KASELOWSKY.

DIE XXVI SONDERAUSSTELLUNG

im April und Mai

umfasste Werke des verstorbenen Historienmalers Professor Dr. Carl Gottfried Pfannschmidt (geb. 15. September 1819 zu Mühlhausen in Thüringen, † 5. Juli 1887 in Berlin).

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN



COSMA TURA GENANNT COSMÈ
1432 bis 1495

VON ADOLFO VENTURI

Nachdem in der zweiten Hälfte des Quattrocento die ferraresische Malerei den ersten Impuls zu ihrer Entwicklung durch Pisanello, Jacopo Bellini, Mantegna und Pier della Francesca erhalten und Lionello d'Este mit vollen Händen den Samen der Renaissance ausgestreut hatte, erstand in Ferrara eine neue, kraftvolle Generation von Künstlern, die zu Borso's Zeiten in vollem Glanze erstrahlte. Der eigenartigste Vertreter der ferraresischen Schule jener Zeit war Cosma Tura oder del Tura, genannt Gusmè, Gosmè oder Cosmè. Er steht mit den anerkanntesten Meistern der Lombardei, ja Italiens auf gleicher Höhe und erscheint in dieser Stellung damals dem Filarete, der ihm einen Platz inmitten der grofsen italienischen Realisten Fra Filippo, Pier del Borgo und Vincenzo Foppa anweist. Ebenso geschätzt wird er später von Raphaels Vater, der nicht zögert, ihm den gleichen Rang wie dem einen der grofsen Begründer der venezianischen Schule, Gentile Bellini, zuzusprechen und ihn unter die ruhmreiche Schar der berühmtesten italienischen Maler seiner Zeit versetzt.

Tura wurde, wie wir weiter unten zeigen werden, aller Wahrscheinlichkeit nach 1432 geboren. Erwähnt finden wir ihn zum ersten Male im Jahre 1451 an der Seite eines anderen jungen ferraresischen Malers, Galasso, beauftragt, Trompetenfähnlein, die von Giacomo Turola mit der Devise des Herzogs Borso bemalt worden waren, abzuschätzen.[1]) Cesare Cittadella[2]) glaubt ihn 1400 geboren, Laderchi[3])

---

[1]) Staatsarchiv in Modena. — Registro dei »*Debituri et Credituri*« (1451) seg. M a carte 69: MCCCCLI M°. Jacomo turola e chonpagni depinturi deno *(devono)* avere adi XXV de Zugno *(Giugno)* L. Septantadue de m. *(marchesine)* per sua merzegna *(mercede)* e spexa de avere depinto penoni quattro per tronbiti *(trombetti)* de lo Illu. nostro Sig^re. zoe *(cioè)* 3 da tronba grandi et uno da tronba torta fati *(fatti)* con lo zimiero *(cimiero)* e arma del prefato nostro Sig. da ogni Lado *(lato)* in menzo *(mezzo)* el chanpo *(il campo)* e datorno frape cum tute *(tutte)* le devixe *(devise)* del prefato nostro Sig^re da ogni Lado *(lato)* fato ogni chossa *(cosa)* doro *(d'oro)* ed azuro e stimadi per Cossome e Galasso depinturi duchati diexe *(dieci)* doro luno *(l'uno)* de sua manifatura e Spexa ut supra L. LXXII. s. d.

[2]) Catalogo istorico de' Pittori e Scultori ferraresi. Ferrara 1782.

[3]) La Pittura ferrarese. Ferrara, Servadio 1856.

1406, Frizzi[1]) 1379, Luigi Napoleone Cittadella[2]) zwischen 1420 und 1430. Bedenkt man aber, dass der Künstler in zwei Notariatsakten von 1464 und 1471[3]) erklären muss, dass er mündig sei, und ferner, dass er erst um 1470 den Gipfelpunkt seines Ansehens erreicht hatte, so wird man zugeben müssen, dass er in dem Jahre, wo er uns zum ersten Male begegnet, 1451, noch in jugendlichem Alter, wie sein Kollege Galasso, sein musste. Baruffaldi erzählt, dass Cosmè im Jahre 1434 ein Bild für den Hauptaltar der Kirche S. Luca in der Vorstadt Ferrara's gemalt habe;[4]) Baruffaldi's Datierungen sind aber stets mit Vorsicht aufzunehmen und keine einzige Thatsache bestätigt diese Nachricht von Tura's Thätigkeit in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts.

Vom estensischen Hofe wurde Tura 1452[5]) damit betraut, einen für den Sieger der Wettrennen, welche am Sankt Georgstage stattfanden, als Preis bestimmten Helmschmuck herzustellen;[6]) dieser war mit dem estensischen Emblem: dem unter einer Palme stehenden Einhorn, welches das Horn in einen Bach eintaucht, geziert. Ebenfalls im Jahre 1452 lieh er hilfreiche Hand beim Vergolden und Bemalen verschiedener Kassetten, welche mit Reliefs in Muskatteig von Giovanni Carlo Mauleon di Brettagna und mit Miniaturen von Giorgio di Alemagna geschmückt waren.[7]) Diese Relief-

---

[1]) Memorie per la Storia di Ferrara. Ferrara, Servadio 1848.

[2]) Ricordi e Documenti intorno alla vita di Cosimo Tura, detto Cosmè. Ferrara, Taddei 1866.

[3]) Cittadella, a. a. O.

[4]) Vite de' Pittori e Scultori ferraresi. Ferrara, Taddei 1844.

[5]) Campori, in seinen »Pittori degli Estensi« schreibt, dass Tura im Jahre 1451 für den Bedarf des herzoglichen Schlosses 26 Fahnen gemalt habe. Es ist uns nicht gelungen, diese Notiz zu finden; wir glauben vielmehr, dass sie auf einem Jrrtum beruht, denn in dem »Libro di guardaroba del 1450, a. c. 180 finden wir, dass am 16. Dezember Giacomo Turola und Genossen sich verpflichten, 26 Fahnen zu malen, und zwar ebenfalls für den Bedarf des Kastells.

[6]) a. Archiv. — Registro dei »*Debitori & Creditori*«, segnato n, 1452, a c 41: »MCCCCLII mo· Cosome depintore de *(deve)* avere adi XXIJ de aprille L. sie de m. per lo prexio de lo zimiero fato Alicornio cum uno datararo *(dattero)* de sopra de lo Alicornio per luj dato per metere de sopra al palio de san zorzo de lano *(l'anno)* prexente che chore *(corre)* li Barbarischi Apare mandato signato no· L. VJ. s. d.«

[7]) a. Archiv. — Registro de' »*Debitori e creditori*«, 1452, a carte CXL: »Mo Gossome de mo domenego del tura depintore de havere per sua manifatura. e spexa doro ede verssi *(e diversi)* choluorj *(colori)* et hogne *(ogni)*, altra spexa che luj amesso *(ha messo)* a metere doro ede *(e de')* choluorj quadri sie *(sei)* de legname con cornixe dopie atorno a chasepte septe pizole *(piccole)* quadre fate per lavorierj de moschy *(muschio)* a fato fare lo Illustrissimo nostro Signor per le mane de mo Zohane charlo de bretagna videlicet come apresso
prima per fatura et spexa de avere messo tuti *(tutti)* doro doj *(due)* de diti quadri mazuri *(maggiori)* deli altri fati com le arme de lo prefato nostro Signor com lavori de pomi in granadi *(melagrane)* in torno fati tuto de Rilievo inchamossado e adornadi de choluori da lo lado de driedo *(dietro)* dej diti. E la parte de nanzi schieta doro de li quali domanda ducati sie doro e galeotto gie *(gli)* tassa come de soto apare ave el dito mo Zohane charlo per fare Anchone da olado denanzi dove schieto doro de lavori de moschio.

E per fatura e spexa de avere messo doro de nanzi e de in torno li altrj quatro quadri sopra scripti Lavoradi de drieto com le divixe nove del prefato nostro Signore Relevade adornade de intorno de verdure coloride e messo tuto el canpo de choluorj de le quale domanda duc. 2½ doro de luno. Che sono in tuto duc. 10 e galeoto (*Galeotto dell' assassino*

arbeiten aus wohlriechendem, mit Muskat vermischtem Teige waren dazumal in Ferrara sehr gebräuchlich und finden sich in den Inventarien des XV Jahrhunderts häufig erwähnt, so z. B. in den von Campori[1]) und Vayra publizierten; bei Letzterem findet sich eine Angabe über »ung tableau de musque qui a les armes de Ferraire et de l'autre une aigle paincte«.[2]) Merkwürdiger Art müssen diese Kassetten jedenfalls gewesen sein, da selbst der Erste der ferraresischen Miniatoren und Cosma Tura an ihnen mitarbeiteten.

Ebenfalls auf das Jahr 1452 bezieht sich eine, wohl in Folge falscher Abschrift eines Dokumentes, irrtümliche Nachricht Cittadella's, laut welcher damals Filippo degli Ambrosi der Gefährte Tura's gewesen sei; in Wahrheit war er nichts anderes als Oberaufseher am Fondaco von Ferrara.[3]) Von 1452—56 findet sich Tura in den estensischen Archiven nicht erwähnt. Wahrscheinlich trieb ihn die Lernbegier von Ferrara hinweg: der Vergolder von Kassetten und Verfertiger von Ehrenpreisen fühlte wohl den Drang in sich, seine künstlerische Ausbildung zu vervollkommnen. Wohin er zog, ist unbekannt. Wahrscheinlich ging er nach Padua und Venedig, zeigen ja doch seine Bilder so deutlich das Hervorgehen seiner Kunst aus der Schule Squarcione's, dass man notgedrungen auf einen innigen Verkehr mit dieser geführt wird. Mit Hilfe seines Mitbürgers Bono, der sich schon früher nach Padua begeben

---

camerlengo) gie tassa come de soto apare ave el dito m° Zohane carlo per fare Anchone de diti Lavorierj de moschio.

E per fatura e spexa de avere messo tute doro de fuora via *(esternamente)* dite septe chapsete e dentro via *(internamente)* de choluori fini ave el dito m° Zohane carlo per adornare via de lavorierj de moschio e per tegnirve dentro *(tenervi entro)* zoe paternostrj e ungne da denti e scriminali de le quale domanda ducati 1½ de luna *(l'una)* che monta in tuto duc. 26½ doro de li qualj tuti Lavorierj Galeotto delassassino gie tassa come appresso.

Prima per peze *(pezze)* 975 doro de depintore che ando adornare i diti Lavorierj duc. 1 per cento duc. 9¾ che valgliono a s. 49 per duc. L 23. s. 17. 9.

E per sua manifatura e spexa de azuri e coluorj et ognie altra spexa che lui ha messo holtra *(oltre)* loro *(l'oro)* a fare i diti lavorierj el dito galeoto gie tassa L 19 s. 10 che sono in soma *(somma)* L quarantatre s. septe d. 9 de m. chome apare mandato Signato per el Signore e posto in filza de piu mandati aprovo *(appresso)* Galeoto Sig^to^ n° — — — — L XLIIJ. s. VIJ. d VIIIJ°.«

E a. c. CCXXVIIIJ: »M° Zorzo Aminiadore de avere adi XXVIJ de otobro per sua manifatura e spexa de quadri diexe de legname messe doro per le mane de m° Gossome depintore com figure del nostro Signore dio e nostra dona e passione e altri lavorierj de moscho relevadi e Reportadi suxo li diti per le mane di m° Zohane charlo de bretagna e chassete diexe pizole lunge messe doro e con lavorierj de moscho fate per le mane de li diti per tegnirvi dentro paternostrj de moscho e ugne da dente e scriminali li quale Anchone e chasete dito m° zorzo si a depinto in diversi modi intorno e in mezo e in suxo I diti moschi de suoi choluorj fini e oro maxenado li quali lavorierj fe fare lo Illu. nostro Sig re. ave piero de schineto governadore dela guardaroba de lo Illu. nostro Sig. de le quale Ancone domanda duc. uno doro e galeoto gie tassa L. doe de m. de luna e de le chassete domanda de luna L. una s. diexe e galeoto gie tassa L. una de m. de luna apare mandato Signato per el Sig r e posto in filza de piu mandati aprovo Galeoto sig to n° — L. XXX. s. d.«

[1]) G. Campori, Racolta di cataloghi ed inventarii inediti. Modena, Vincenzi 1870. Cfr. pagine 3, 20, 21, 31.

[2]) P. Vayra, Inventari dei castelli di Ciamberi, di Torino e di Ponte d'Aix. 1497—98. (Miscellanea di Storia Italiana edita per cura della R. Deputazione di Storia Patria. Torino, Bocca 1884. T. XXII.)

[3]) A. Venturi, Di un preteso compagno di Cosmè Tura (Arte e Storia 1884).

hatte, konnte er sicherlich Zugang zu dem dortigen Künstlerkreise finden, und auch an anderen Mitteln zur Aufnahme in denselben konnte es nicht fehlen, da Mantegna schon in Ferrara gewesen war, um Lionello d'Este zu porträtieren, Niccolò d'Allemagna, seit 1446 in Ferrara ansässig, vordem der Korporation der Squarcionesken Maler angehört hatte, und endlich der Paduaner Titolivio für den estensischen Hof malte. Und der paduanischen Schule entnimmt Cosmè Tura, den man auch mit dem Beinamen des ferraresischen Mantegna auszeichnete, wohl die Leidenschaftlichkeit, den manchmal übertriebenen und gequälten Ausdruck der Köpfe, die Vorliebe für Anbringung von Statuen und Reliefs und für klassische Architekturformen. Dass er während seiner Abwesenheit von Ferrara sich auch in Venedig aufgehalten habe, möchte man aus seinem Testament von 1471 schliefsen. (Publiziert bei Cittadella.) [1]) In demselben bestimmt nämlich der Künstler, nachdem er den Wunsch ausgesprochen, dass aus seinen Mitteln in Ferrara zu Ehren der Heiligen Cosma und Damian eine Kirche gebaut und ausgeschmückt werde, den ganzen Rest seines Besitzes: »pauperis personis in civitate Venetiarum, dispensanda per Dominum Patriarcham de Castello, commorantem in civitate Venetiarum, et domicillis pauperibus et miserabilibus etc.«. Dass der Maler einen Teil seiner Güter einer fremden Stadt vermacht haben sollte, ohne dass innige und teure Erinnerungen ihn an dieselbe knüpften, ist doch wohl kaum anzunehmen?

1455 war der offizielle Hofmaler der Este Angiolo da Siena gestorben und hierauf dürfte Tura an den Hof zurückberufen worden sein. Wenigstens finden wir ihn 1456 wieder in Ferrara; hier verpflichtet er sich am 12. April der Schneiderinnung gegenüber, die von ihm schon früher gemalte Fahne abzuändern. Am 21. August übergiebt er den Abgeordneten der Innung die Fahne wieder »quod fuit et est deligenter et diligentissime factus«.[2])

1457 erhält Tura Wohnung vom Hofe angewiesen[2]) und ist mit dem Malen von patroni, d. i. Modelle oder Kartons, beschäftigt, die, herzogliche Embleme, Blattwerk und Getier darstellend, dem Teppichweber Livino von Flandern als Vorlagen für Bankdecken, Rücklehnen und Thürvorhänge dienen sollten.[4]) Mit Zeichnungen

---

[1]) L. N. Cittadella, Ricordi e documenti ecc.

[2]) L. N. Cittadella, Ricordi e documenti ecc.

[3]) a. Archiv. — *Memoriale,* 1457—68, a c. 2: »1457. Cosme pictore have uno leto *(letto)* vergato signato d|v e uno cavezo signato aquila 6 et uno cavezo signato MEL adi ultimo di febraro portolo in la casa de forestieri per commission de lo Illmo. nostro S. Duca.« — A carte 11 v: »Cosme pictore have uno leto vergato grande cum dui cavezali de Zudei adi XV dexembre.«

[4]) a. Archiv. — *Memoriale*, T, 1457, a c. 87: »Gregoro de gasparino cartolaro de avere per folgi *(fogli)* 6 de carta reale ebe gusme depintore per fare et depinzere devixe per desegno de fare bancali de mo Levino mo de razi.« — A c. 6: »M Zohane de romio Alberto dolzeto et Cunpagni deno Avere sina adi 9 de febraro per braza 21 de tella quadra todescha alta braccia 1 a soldi 2 denari 6 lo brazo la quale scaveza marcho et Jacomo gaiardo per fare uno patrone longo br. 2¼ suxo lo quale se de *(deve)* depinzere per gusme dipintore più arme devixe al suo naturale et altre verdure per designo de fare fare bancalj per le mano de lo maitro che de venire a lavorare in ferrara — L. 2. s. 12. 6.« — A c. 32: »M. Gosme depintore in ferrara de avere adi dito *(18 maggio)* L. 24. d. tri *(tre)* Li qualj ge ha tasado galeoto per sua fatura et spexa de colurj de avere depinto uno patrone per desegno da fare spalire *(spaliere)* de razo Lo quale sie de tela longo br. 10 q. 2 et longo br. 2¼ suxo lo quale he dipinto pavelgionj *(padiglioni)* 5 soto Li qualj sono fato una arma ducale et devixe 4 de

für Teppichwebereien (Arazzi) ist er auch 1458 beschäftigt, wo er grofse Entwürfe für Bankdecken macht, für welche er 50 Bogen Carta reale erhielt,[1]) ebenso 1459, in welchem Jahre er patroni (aus dem Französischen patron = cartoni) für Bettdecken, Thürvorhänge und Bankdecken in Teppichweberei zeichnet und für als Zimmerschmuck zu verwendende Stickereien.[2]) 1458 führt er zum ersten Male eine Arbeit höheren künstlerischen Wertes aus: im Auftrage des Vincenzo de Lardi, Verwalters der Kirche, malt er eine Geburt Christi über der Ausgangsthür der alten Sakristei der Kathedrale; die Jahreszahl 1458 sah man im Marmor der Thür. Baruffaldi, der dies Gemälde gesehen hatte, sagt, besonders gut seien die kleinen Figuren disponiert gewesen; bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts wird es noch von verschiedenen ferraresischen Schriftstellern bemerkt, heute jedoch ist nichts mehr davon zu sehen. Von ungleich gröfserer Bedeutung war die Ausmalung von Borso's Arbeitszimmer in Belfiore, die durch den Tod Angiolo's da Siena unterbrochen worden war. Am 31. Oktober 1458 erhielt Cosmè Blau zum Betrage von 21 Dukaten zur Verwendung für diese Malereien,[3]) und im folgenden Jahre findet er sich geradezu als »depintore del studio« bezeichnet; dies bei Gelegenheit eines Geschenkes, welches Borso ihm für seine demnächst heiratende Schwester in Gestalt eines grofsen,

---

lo S. zoe paraduro, alicornio, batesmo, et la chiodara fate a sue naturale et per tuto lo resto del canpo sie *(si è)* fato più diversi animalj et verdure La quale se de adoperare per uno maestro di franza che de venire qui in corte a fare dite spaliere — L. 24. s. d.« — A c. 63 v: »Gusme depintore de Avere adi 29 de luglio L. 6. s. 7 per pagare le Infrascripte robe et colurj li quali de luj adoperare per depinzere uno patrone de tela per antiporti da Ussi de raso li quali se deno fare per m° Levino: per uno pexo de retalgi per fare cola *(colla)*; per libre due de verde azuro a s. 6 per libra; per libre due de minio a soldi 4; per libre tre de biaca a s. 3; per libre due de marzacoto a s. 7; per once 6 de endego a s. 3; per onze 4 de zenaprio a s. 1. d. 6; per onze 4 de laca a s. 8; per onze 2 de azuro todesco a s. 8.«

[1]) a. Archiv. — *Memoriale,* u, 1458, a c. 31: »folgi 6 a Cosmè per fare dessigni a divixe per fare banchalj;« a c. 36, fogli 12 per idem; a c. 38, fogli 24 per id.; a c. 46: »Uno quinterno de Carta reale a Cosme depintore per fare designi da fare pani de razo per lo S.«

[2]) a. Archiv. — *Memoriale,* ff., 1459, a c. 400: Illu.mo nostro S. al Capitolo deli pani doro etc. de dare adi soprascripto ultimo de dicembre L. trenta m. le quale se fano bone per la Soa S. de comissione del. Sp. Generale factore havendo Relatione ad uno Rescripto del prefato S. de di XJ de octobre proximo passato facto ad una supp. *(supplica)* de lo Infrascritto Gosme depintore per soa manifactura e mercede de depinzere uno patrone grande da fare Coperte da lecto e uno patrone da fare antiporti e uno da fare banchali de Razo e più dessigni per Cagione de dicti Razi e per Rechamo da paramenti e piu altre cagione e fiece *(fece)* piu Cosse *(cose)* per la festa dela venuta del M.co Conte Galeazo Sforza per le nave fiece fare in po Anselmo e per la festa che fiece ad hostellato uno fiorentino per lo M.co Conte lorenzo come del tuto appare in la supplicatione del predicto Gosme comettando *(commettendo)* la prelibata soa. s. che quelli portare se devano a Spesa e tuti per dicta cagione qui se pone per Creditore epso gosme per portarli a Rincontro del suo debito .... — L.XXX.

[3]) a. Archiv. — *Zornale de la Camera per conto de Ottavian de novello,* 1458, segnato ee; a c. 86v.: M°CCCC°LVIIIJ. Marti adi XXXJ de otobre. — Alo Ill.mo n. S.: duca al so chapitollo duc. vinte uno d.° *(d'oro)* per la soa S.a a zampollo de belaj banchiero li quali ge fa dare lo prefato n. s. duca per lo presio de onze azuro fimno del quale na *(ne ha)* bisogno gusume depintore per lo studio dela Excelentia del prefato n. S. duca como apare In lo Registro de la Camera del prexente Ano a c. 161 per mandato di zenerali faturj e posto che el ditto zanipollo dibia avere ala notta de chassa e. e. a. c. 60 Valgano a soldi 56 luno L. LVIIJ. S. XVIJ. d.

zu einem Kleide ausreichenden Stückes Tuch machte.[1]) 1460 und 1463 findet Cosmè sich noch immer als der mit der Ausschmückung dieses Raumes in Belfiore und der darin befindlichen Kästen und Möbeln betraute Künstler angeführt.[2]) Nichts ist heute mehr übrig von diesem Raume, der ausserdem noch Malerereien von Angiolo da Siena und Holzschnitzereien der Lendinara enthielt. Über Tura's Anteil finden sich in einem Dialoge des Carbone schwache Winke.[3]) Während Tura mit dieser Arbeit beschäftigt war, erledigte er aber auch noch kleinere Aufträge. So nahm er Teil an der Ausschmückung eines Schiffes und half dem florentinischen Arrangeur bei den Vorbereitungen zu dem Feste, das 1459 zur Feier der Ankunft des Herzogs Sforza in Ferrara stattfand;[4]) 1462, bei Gelegenheit eines Turnieres, bemalt er mit goldenen Lilien eine Pferdedecke des Alberto Maria d'Este, deren Saum er mit Maaslieben schmückt, ebenso auch die Kleidung dieses Prinzen und eine rotseidene Satteldecke, diese mit Sieben, aus denen Wasser tröpfelt, und Zacken mit Maaslieben.[5]) Seit 1460 findet Tura sich unter den vom Hofe Besoldeten verzeichnet und erhält

---

[1]) a. Archiv. — *Registro de mandati e spexa de lo officio de Galaoto et de marco,* 1459, a c. 78: a Gosme Depintore del Studio de lo prefato duca tanto paño de precio Conveniente che fazi uno vestido per una sua sorela da maridare limitado per Marco de Galaotto Braza 13 de pano de 70 Verde Claro posto da Simone *(Ruffini)* adi 9 de Novembre a libro X. apare Comissione per mandato fato adi 18 de otobre et posto in filza per Numero 44.

[2]) a. Archiv. — *Intrada e Spexa de la chamara,* 1460, GG, a c. 100: a Zampollo bellaia banchiero sino adi XV de Novembre L. vintinove s. dui denari 9 per lo prezio de fiorinj cinque e mezo doro a soldi 55 denari 6 luno per onze tre e meza de azuro oltramarino fino del qualle ne fue fato merchato per Cosme depintore per lo studio de lo prefato nostro Signor. Come apare al Registro de la Cam.a de lano *(l'anno)* presente a carte . . . . . E posto chel dito Zampollo debia havere ala nota de la Chassa gg. a c. 25 appare al Zornale de Uscita gg. a c. 76 de ussita — — — d. l. XXVIIIJo. s. II. d. VIIIJ. — *Zornale de Usita,* 1463, KK, a c. 39 v: Allo Ill.mo n. S. Duca al suo chapitolo fiorini sei doro per la sua S.ria a gusume dipintore li qualj gi fa dare lo prefatto n. S. Duca per spendellj in nacuro *(in azzurro)* el quale e per depincere certe chasse del studio dela Exilencia del n. S. Duca come apare in lo registro della chamara del presente ano a c. 47 . . . . . L. XVJ. s. XIIJ.

[3]) De amoenitate, utilitate, magnificentia Herculei Barchi.

[4]) S. Nota 2 S. 7.

[5]) a. Archiv. — *Libro di debitori e creditori di guardaroba,* 1462, a c. 136: »Cosmo depintore de havere adi VJ de agosto L. trentaquattro m. per sua manifatura et spexa de oro et arzento et colurj da depintore che luj pose del suo insino dal mexe de aprille proximo passato a depinzere tuta una sopracuperta da cavalo de taffeta alexandrino che crope *(copre)* tuto lo cavallo sino in terra piena tuta de ziglij doro cum uno frixo parte doro et parte de arzento intorno la dicta fato a fiore de Margarita. Et per sua Manifattura de havere depinto similmente un altra cuperta de dicto cendale et uno geler fato ala francese per portare sopra le arme fatti et depinti tuti per lo Illu. m.r Alberto Maria da este per portare suxo lo cavallo el die che se he fato la Mostra del torniamento fato fare lo Illu.mo duca S. n. de li quali lavorerj dicto Cosmo dimanda duc. 14 et fuglij tassato per Marco de galeotto dicta L. 34 posto a spexa a c. 124. L. 34 s. d.

E adi dicto L. trenta m. per sua manifactura et spexa de oro argento et coluri da depintore che lui ha posto del suo depinzere per lo prefato Illu. m.r Alberto una altra sopravesta una Zornea et una coperta da sella de taffetato rosso depinto tute a crivelli cum goze che spande et impie tuto lo campo cum fiorj de malgarita suxo le frappe de dicte sopracoperta fate al dicto M.r Alberto per portare sopra lo cavallo et armi lo die che fue fato lo dicto Torniamento De li quali lavorerj fue dimondo per dicto gosmo duc. 12½ et fuglij tassato per dicto Marco L. 30 a posto a spexa a c. 124. L. XXX. s. d.



COSMA TURA

MADONNA AUF DEM THRONE MIT HEILIGEN

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN



15 Lire marchesine monatlich; einmal wird ihm dieses Gehalt durch seinen Bruder Andrea, ein anderes Mal durch seinen Verwandten Giovanni überbracht.[1]) Ebenso bezahlte der Herzog für ihn die Miete eines Hauses, das ihm und seinem Gefährten Giovanni als Wohnung diente;[2]) von 1464 ab zog der Künstler aber keinen Nutzen mehr davon, da er selbst ein Haus in der Strada de' Controversuri für den Preis von 250 Lire von Antonio de Franchi kaufte.[3])

Im Jahre 1464 als Niccolo und Alberto d'Este sich zu einem Turnier vorbereiteten, an dem auch Sigismondo Malatesta von Rimini und Astorre von Faenza Teil nahmen, bemalte der Künstler mit Gold, Silber und Farben den Schmuck der Pferde und die über der Rüstung zu tragenden Gewänder.[4]) Gleicher Weise arbeitet er 1465 mit Gold, Silber, Blau und anderen Farben an drei Paar ledernen Pferderüstungen, die der Herzog dem Ritter des Speron d'Oro, Teofilo Calcagnino

---

[1]) a. Archiv. — *Zornale de Ussita,* 1460, FF: a Gusume depintore per conto de soe page L. sedexe de m. porto contanti Andrea so fratello. — L. XVI. s. d. — *Zornale de Ussita,* 1461, h. h. a c. 65: a Gusume depintore per conto de soe page L. trenta de m. porto contanti zoane so famio. — L. XXX. s. d.

[2]) a. Archiv. — *Intrata et spexa,* 1458, a Cosme e Zoanne Compagni depintori adi 27 de Aprile L. dodece s. diece. m. per pagare La pesone de la Casa dove loro stano e questo per li primi 6 misi Comenzando a Kal. de marzo la qualli gli fa pagare el prefato nr̃o S. come appare Mandato de la Sua S. Registrato al reg.o de la Camera de Lan̄o presente a c. 41 al *Zornale* e. e. de *Ussita* a c. 38 duc. L. XII. S. X. d.

1460 wird in der Mietsrechnung dieser Maler Giovanni nicht mehr als Gefährte des Cosmè aufgeführt.

[3]) a. Archiv. — *Memoriale,* 1464, LL. a c. 129: M.o Cosmo depintore per conto de suo credito lui ha in lio LL conto generale de la camera de lanno presente de dare adi XIIIJo de Luglio soprascripto L. dodece soldi dieci m. a tuti pizoli: li quali se fano buoni per lui de commissione del Sp.le prisciano generale factore, alo Illustrissimo nostro Signore per altre tanti che dicto m.o Cosmo e tenuto ala Camera de la sua ducale S.ria per caposoldo de una casa comprata & acquistata per epso m.o Cosmo da Antonio de francho per L. dosento cinquanta m. nete da gabella & Caposoldo come appare per Instrumento rogato per Ser Evangelista massa nodaro: la qual casa e de ragione de uso de la dicta Cam.ra & de epsa casa ha ad essere investito dicto M.o Cosmo de la Camera predicta, el quale caposoldo se paga in ragione de s. uno m. per L. de quello e montato vel costata la cossa . . . . — — — — L. XII. S. X. d. — A. c. 133 desselben Memoriales wird dem Cosmè die Summe von L. XXVI S. VIII als Steuerbetrag für das betreffende Haus in Rechnung gesetzt.

[4]) a. Archiv. — *Zornale* de *Usita,* 1464, 44, a c. 25: Lunj adi VIJ del dito *(Mazo)*: A Mo. Gosome depintore fiorini quaranta doro de camera contanti a luj per manifatura et spexe che luj a fare circha alchunj ornamitti per lo metere ad ordene lo Ill. Mess. Nicholo da Este e Mess. Alberto da Este per una giostra sa a fare e pero se fatto debitore insino che luj esigara lo so credito del tuto per boletino de marcho de galiotto chon mandato di li Spectabilj faturj valgono a soldi 55 luno per conto di chassa — L. C X J. — *Memoriale,* 1464, LL, a c. 128: Lo Illmo. nostro Sigr. al capitolo de li drappi doro & de seda per conto de lo officio de Marcho de galeoto ... de dare adi XIIIJo de Luglio soprascripto L. Centosesanta sei m., le quali se fano bone per la Sria sua de commissione deli spli. facturi generali a Mo. Cosmo depintore per manufactura & spese de oro, Argenti, Coluri & ogni altra spesa per lui facta in dui apparamenti da cavallo per comparire in giostra & tre sopraveste da homo da portare suso le arme per li Illri. Mr. Nicolo & Mr. Alberto da Este a tute sue spese come appare al Memole. + + de lo officio del dicto Marcho de lanno presente.....

schenkte.[1]) Von 1465—1467 findet sich Tura's Name in den estensischen Registern nicht; erst am 31. Dezember 1467 erscheint er wieder und wird ihm eine Summe kreditiert für Entwürfe zu Teppichwebereien, die für den Hof gefertigt werden sollten.[2]) Wahrscheinlich war er 1465—67 von Ferrara abwesend und mit der Dekoration der Bibliothek des Pico von Mirandola beschäftigt.

Lilio Gregorio Giraldi lässt sich während eines Gespräches mit dem jungen Pico und Pisone von diesen bitten, ihre traurigen Gedanken durch eine Beschreibung der Gemälde in der Bibliothek der Herren Mirandola's zu vertreiben.[3]) Giraldi beginnt damit, von der grofsen Anzahl Bücher, welche die Bibliothek »ante cognatas discordias« schmückten, zu erzählen, von dem Schmucke an Kronen und Wappen, der Zierlichkeit, schönen Einteilung und vollendeten Zeichnung der Figuren. Der Ausspruch Giraldi's, der diese Figuren als existierend bezeichnet »ante cognatas discordias« lässt Campori vermuten, dass ihre Ausführung in die Zeit der Regierung Gian Francesco's I fällt, denn erst nach dessen 1467 erfolgtem Tode begannen die Streitigkeiten zwischen seinen Söhnen.[4])

Giraldi lässt sich weiter von Pisone fragen: Wer war der Maler? Er giebt ihm darauf die Antwort: »Io non potrei dirtene facilmente il nome, epperò ricordo che il nostro Manardo soleva citare certo Cosma del nostro paese che lasciò a memoria de' nostri padri alcune belle opere d'arte.« Und Pisone fügt hinzu: »Anch'io ne udii il nome, e spesso ne vidi i quadri sugli altari, ne' quali, dicevasi, egli si era accostato più d'ogni altro all' antichità.« Manardo ist Niemand anderes als der berühmte Arzt Giovanni Manardi, 1495 Lehrer des Gian Francesco Pico, dem er bei der Veröffentlichung der Schrift des Giovanni Pico gegen die »Astrologia Giudicaria« half. Sein langer Aufenthalt in Mirandola lässt erwarten, dass er an Ort und Stelle auch die richtige Tradition über den Autor der Gemälde erlangt habe.

Es waren wahrscheinlich zehn Gemälde, denn Giraldi bedient sich in seinen zehn Dialogen bei Beschreibung der Bilder niemals einer Ordnungszahl. Hieraus lässt sich wohl annehmen, dass er in jedem Dialoge ein Bild beschreibt, das der Nummer des Dialoges entspricht, denn stets bedient er sich der Worte: in hac parte tabulae, in prima parte tabulae oder in extrema parte tabulae, und bei Schluss des Buches drückt er sich folgendermafsen aus: »Ac simul his dictis tabularum decimum sermonem et ultimum perfecimus.« Jedes Bild war, soweit sich urteilen lässt von annähernd quadratischer Form und von zwei korinthischen Säulen eingeschlossen. Auf den Kapitellen ruhte ein Architrav, der an beiden Enden zwei hervorspringende Tragsteine hatte, über denen eine mit Kronen geschmückte Archivolte aufstieg, in deren Tympanon andere Figuren gemalt waren. Doch muss man wohl annehmen,

[1]) a. Archiv. — *Intrata* et *spexa*, MM., 1465: A Gosme depinctore adi 25 febraio duc. vintinove doro de camera che lo Illmo. n. S. de soa comisione sono pagate al dito gosme per sua depintura de para tria de barde de coro *(cuoio)* depinte doro e argento e azuro oltramarino et altri coluri finj le quali Barde sono donate al Mco. theofallo calcagnino appare al Mle. MM. a c. 29 — duc. XXVIIIJ.

[2]) a. Archiv. — *Zornale de Usita*, 1467, OO, a c. 110: »31 Dic. Lo Illmo. nostro S. d. per cunto de marcho de galioto L Sesantaquatro de m. per la soa Sria. a Cosme depintore contanti per avere desegnato e depinto duj patronj grandj de tela quanto e uno Coperturo de leto *(letto)*. e più altri designj per fare fare panj de razj per uxo de la corte &c — — — — L. LXIIIJo.

[3]) L. G. Giraldi, operum quae extant omnium. T. II, Basilea 1580.

[4]) Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi, Modena, Vincenzi 1854 p. 473.

dass Giraldi bei dem Aufwande von Gelehrsamkeit, den er treibt und den weitschweifigen Auslassungen über die Geschichte der griechischen und römischen Dichter, jede Genauigkeit bei Beschreibung der Bilder aufser Acht gelassen hat, denn nicht zehn, sondern tausend Bilder wären kaum ausreichend gewesen, um die Pleïade von Dichtern, die Giraldi anführt, zu porträtieren. Überdies finden sich in seinem Buche nur selten eigentliche Beschreibungen; dies Faktum erregt noch mehr den Argwohn, dass er zu Gunsten der langatmigen Exkurse über die kleinen und grofsen Dichter des Altertums die Beschreibungen selbst willkürlich abgeändert habe. In einem der Bogenfelder sah man die Figur der Poesie in Gestalt eines ehrwürdigen, auf einem Wagen sitzenden Weibes, reich gekleidet, mit Perlen und Ohrringen geschmückt, das Gesicht durch einen feuerfarbenen Schleier verhüllt; Begeisterung lag in ihrem Ausdruck, die Rechte hielt ein mit verschiedenen Zahlen beschriebenes Täfelchen, die Linke eine Weltkugel, zu ihren Füfsen lagen Lorbeer-, Epheu-, Myrten- und andere Laubkränze. Auf dem darunter befindlichen Bilde waren, wie es scheint, die neun Musen dargestellt, tanzend und Kronen an Sänger darreichend, denen Pytho, die Göttin der Überredung, eine klare Flüssigkeit einschenkte.

Die folgenden Bilder zeigten die Halbfigur des Orpheus, dessen Haupt von einer mit goldenen Zeichen geschmückten Tiara bedeckt war; einen bäurischen Alten: Hesiod; dann das Bildnis Virgils, in dem mehr als in allen übrigen Bildern etwas Göttliches lag. Weiter waren die Sibyllen dargestellt, endlich zwei Frauen, die auf von fünf Pferden gezogenen Wagen safsen; die eine ernst-traurig, die andere heiter-fröhlich, jene bekleidet mit königlichem Gewand und Mantel, diese mit einer weifsen Tunika; die eine hielt in der Hand ein Scepter, die andere einen Myrtenzweig. Beide waren von Flötenbläsern und Sängern umgeben und eine Schar von Dichtern und Satyrn folgte ihnen.

Doch lassen wir es an diesen Hinweisen genügen — unmöglich wäre es ja doch, das Werk des Künstlers aus einem solchen Wirrsal von gelehrten Notizen zu rekonstruieren!

Nachdem der Maler Ende 1467 nach Ferrara zurückgekehrt war, ging er mit den Brüdern Uberto, Bartolomeo und Pietro Sacrati, vornehmen Edelleuten, den Kontrakt ein, eine Kapelle der Kirche S. Domenico in Ferrara für die ansehnliche Summe von 1000 Lire auszumalen. Gegen Ende des Jahres 1468 wurde ihm dieser Betrag ausgezahlt.[1]) Nach Baruffaldi waren hier Scenen aus dem Neuen Testamente in verschiedenen Abteilungen dargestellt, und in der Mitte befand sich ein grofses Tafelgemälde mit der Anbetung der Könige. Zu Guarini's Zeiten war dieses allein noch übrig, die anderen Darstellungen schon übertüncht, aber als später die Kirche umgebaut wurde, verschwand auch das Altarblatt. Die Zeit um 1469 zeigt uns Tura auf dem Höhepunkte seiner Thätigkeit. In jenem Jahre vollendete er die Orgelflügel des Domes von Ferrara, die heute, von der Orgel getrennt, im Chor der Kirche ihren Platz gefunden haben. Der eine schildert den hl. Georg, wie er, die Füfse fest in die Bügel gestemmt, voller Ungestüm die Lanze in den Kopf des Drachen bohrt. Der heilige Ritter schaudert beim Anblicke des Ungetüms, das die Flügel mit den in krallenartige Spitzen auslaufenden Rippen dehnt und in dem weitgeöffneten Rachen eine Reihe spitzer Zähne und eine schlangenartige Zunge sehen lässt. Das Pferd bäumt sich, als wollte es einen Sprung machen, und mit aufgerissenem Maule,

[1]) Cittadella, Notizie relative a Ferrara. Ferrara, Taddei 1868, II. p. 145.

sich sträubender Mähne, geöffneten Nüstern und geschwollenen Adern wendet es das schwarze von Furcht erfüllte Auge ab, das Blitze aus dem skelettartigen, an das apokalyptische Ross gemahnenden Kopfe schiefst. Rechts flieht eine Frau; die vielen Falten der Gewänder und des Mantels veranschaulichen trefflich die Hast der Flucht, sie wendet den Kopf, und der Anblick des Ungeheuers lässt sie entsetzt die Arme emporwerfen, während die Lippen sich öffnen, um einen grellen Schrei auszustofsen. Zu ihren Füfsen fliefst zwischen Felsen ein Fluss, an dessen jenseitigem Ufer man in kleinerem Mafsstab den Drachen wieder erblickt. Der Fluss fliefst an einem Berge vorbei, der aus drei kegelförmigen Stücken gebildet scheint, um die sich eine mit Zinnen bekrönte Mauer herumzieht.

Der zweite Orgelflügel zeigt die Verkündigung. Der Engel ist eine durchgeistigte Gestalt; auf ein Knie niedergelassen, hält er mit zwei Fingern der einen Hand eine Lilie, während er die andere segnend erhebt. Die Jungfrau faltet die Hände, wendet verschämt den Blick ab und schlägt die Augen nieder; über ihr schwebt das Symbol des heiligen Geistes, die Taube. In diesem Bilde treibt der Künstler geradezu Aufwand mit klassischen, durch das Studium der Antike gewonnenen Motiven, hauptsächlich in der Architektur; in diesen kannelierten Säulen, den nackten einfarbigen Figuren auf Goldgrund, welche die Abteilungen zweier Wände zieren, beweist er die Bekanntschaft mit den Grundsätzen der Paduanischen Schule; im Hintergrunde mit seinen zerstörten, armseligen, unfruchtbaren Felsen, von Wegen durchschlängelt, seinen entlaubten Bäumen finden wir die den ferraresischen Malern gemeinsame Eigentümlichkeit, den Landschaften in ihren Bildern selbst in der Ferne noch bis in das geringste Detail nachzuspüren. In beiden Bildern zeigt er sich schon auf dem Gipfelpunkt seiner Kunst angelangt und offenbart alles Charakteristische seines etwas rohen aber kraftvollen und dramatischen Stiles; seine knochigen und in den Konturen eckigen Figuren haben bisweilen übertriebenen Ausdruck und fast zu energische Bewegungen, der Faltenwurf ist häufig gebrochen und knittrig.

Aufser mit diesen zwei Bildern soll Tura 1469 auch mit dem Malen einiger Abteilungen des Freskencyklus im Palazzo Schifanoja beschäftigt gewesen sein, aber obgleich man in den jetzt vorhandenen Resten eine grofse Verwandtschaft mit seiner Malweise, z. B. in den Abteilungen August und September — zumal in der Gruppe von Reitern mit Fahnen in der Ecke der Nordwand — bemerkt, können wir doch die gewaltige Individualität des Meisters selbst nicht entdecken. Tura hatte überdies erst 1468 die Kapelle Sacrati beendigt, am 11. Juni 1469 die Orgelflügel und im Mai desselben Jahres die Malereien in Belriguardo übernommen: offenbar hätte er daher keine Zeit für die Beteiligung an den Fresken des Palazzo Schifanoja übrig gehabt.

Das Lustschloss von Belriguardo in der Nähe von Vighoera war schon von Niccolo III° angefangen worden; dieser hatte nicht allein die Umfassungsmauern, wie Frizzi schreibt',[1]) errichtet, sondern einen guten Teil des ganzen Baues beendet, denn schon 1441 ist eine Reihe von Malern mit der Ausschmückung der Gemächer beschäftigt und von diesen trugen einige sogar schon besondere Namen, eines darunter den »de' diamanti.[2]) Obwohl Leonello das Lustschloss Belfiore vorzog, hörte er doch nie auf, auch in Belriguardo seine vielen Hofkünstler arbeiten zu lassen. So liefs er einen Anbau, der den Namen »delle camere verdi« führte, errichten; eines dieser Gemächer, der Vorraum des »delle Sibille« genannten Zim-

[1]) Memorie per la storia di Ferrara, III Band, Ferrara, Servadio 1850.

[2]) Oben a. Archiv.

mers wurde 1448 von Niccolo Panizato ausgemalt und ein anderes im darauffolgenden Jahre von Galasso di Matteo Piva.[1]) Doch nicht nur untergeordnete und ganz junge Künstler arbeiteten in diesem estensischen Schloss, auch Vittore Pisano, genannt Pisanello, malte 1445 ein Tafelbild für dasselbe und erhielt dafür eine Abschlagszahlung von 50 Goldgulden.[2]) Borso liefs das Lustschloss dann durch Pier Benvenuti vergröfsern, demselben, der den Palazzo Schifanoja verändert und erweitert und seiner Zeit das Haus gebaut hatte, das der Herzog seinem Günstling Teofilo Calcagnino schenkte. Er sollte dem in der Art eines Kastells mit Zinnen gekrönten Palast andere und vergröfserte Proportionen geben, in denen die klassischen Formen zum Ausdruck kämen. Wie sich in Belfiore eine herrliche Kapelle befand, die Niccolo III, Leonello d'Este und auch Borso in seinen ersten Regierungsjahren mit unerhörter Pracht ausgeschmückt hatten, so wurde auch in Belriguardo neben dem Palast 1469 eine Kapelle errichtet, deren Dekoration Cosma Tura übernahm. Im Mai 1469 wurden die Verhandlungen darüber zwischen dem Herzog und dem Maler abgeschlossen. Die Gemälde sollten in Öl ausgeführt werden, das Gegenständliche aber der Wahl des Fürsten unterliegen, der auch die Spesen an Gold und Farben, die Unterhaltung Cosmè's und zweier Gehülfen, sowie die Besoldung von 15 Lire marchesine monatlich trug.

Cosmè versprach die Arbeit in fünf Jahren zu vollenden; nach ihrer Vollendung sollte der Herzog dieselbe auf Grund der Schätzung anderer Künstler bezahlen. Von dieser Summe sollten aber die während der Arbeit bezogene·Besoldung Cosmè's, sowie auch die für seinen Lebensunterhalt verausgabten Spesen abgezogen werden. Dies waren die klaren Bestimmungen des Kontraktes, welche wir hier in der einfachen Sprache jener Zeit wörtlich folgen lassen:

1469

»Pacti, e conventioni facti fra la ex. delo Illu.^{mo} S. nostro e mi Cosmo depinctore per depingere la capella de Belriguardo cioe del palatio la quale Intende Il prefato n. S. fare depingere per mi ad olio cum ie Istorie che più piacerano ala prefata Sua Ex. Il quale lavoro se ha fare per Lo infrascripto modo et ordine cioe:

»Prima che la ex. sua de fare la Spexa de oro Coluri e de ogni altra Cossa che bisognara per fare dicta Capella per li quali epsa sua ex. al presente me ha fare dare ducati cinquanta per dare principio a comparare. oro. azuro. et altri colurj per fare parte de dicta opera e messo che siano in opera per dicti ducati la prefata Sua ex. me ha fare dare dinarj per compararne de Li altrj de tempo in tempo secondo che bisognara fino al fine de dicto Lavoro.

»Item che la Sua ex. habia a farmi le spexe de bocha per mi e per duo Garzoni Insino che durara dicto Lavoro.

»Item che la prefata Sua ex. me habia fare dare lire quindexe de marchesine ogni mese per mi e per li Garzoni per parte de dicto Lavoro per Spacio de anni Cinque nel quale termine prometto de fare e fornire dicta Capella.

»Item che fornito che sia dicto Lavoro epsa sua ex. habia ad extimare on vero fare extimare la mia manifactura per homini Intendenti Sufficienti e famosi de tale exercitio e secondo la extima de Sua ex. on vero de loro hominj me habia fare pagare del Resto de la mia manifactura abatuto quello che Io havero habuto per

[1]) Oben a. Archiv.

[2]) A. Venturi, Il Pisanello a Ferrara (Archivio veneto, Venezia 1886).

parte del pagamento. Intendando le Spexe de bocha non siano Compensate in dicto pagamento.

»Ill.mus Dominus Dux noster etc. — Mandato ..... factoribus generalibus etc.

»Ita executionj mandent ut in omnibus scriptum est.

»franciscus Nasellus penultimo Maij 1469«.[1]

Nach Abschluss dieses Vertrages begab sich Tura behufs Einkaufs der Farben und des Goldes nach Venedig[2]) und mit dem 1. August 1469 tritt sein und seiner Gehülfen Besoldung in Kraft.[3])

Obwohl Tura gleich nach der Rückkehr von Venedig Hand an die Dekoration der Kapelle legte, scheint er doch auch nicht ohne Unterbrechung an derselben gearbeitet zu haben. In den ersten Tagen des November 1469 begab er sich wahrscheinlich nach Brescia, um dort die von Gentile da Fabriano ausgemalte Kapelle in Augenschein zu nehmen, dieselbe, die Facio erwähnt und die unter dem Patronat des Pandolfo Malatesta stand.[4]) Sie befand sich in dem bischöflichen Garten (Broletto); heute wird das Heiligtum als Magazin benutzt und nur die Fassade trägt noch Spuren der Architektur des XV Jahrhunderts. Vielleicht wollte Tura, ehe er seine Arbeit weiter führte, sehen, wie der »magister magistrorum« sich einer ähnlichen Aufgabe entledigt, wahrscheinlicher noch hatte Borso selbst den Wunsch ausgesprochen, dass sein Maler sich an dem Werke Gentile's inspirieren möge. Salustio Consandoli, der von dem Wunsche des Herzogs unterrichtet war, benachrichtigte den Landesverweser von dem bevorstehenden Besuche Tura's; dieser kannte den Künstler dem Rufe nach und versprach ihm eine zuvorkommende Aufnahme, wie aus dem folgenden Briefe hervorgeht:

»Ill.me et ex.me princeps dux et domine mi singu.me .... quando la V. Ill.ma D. S. vole mandare Cosme depinctore a Brexa gel puole mandare per che la tera *(terra)* e sanissima za e misi tri passati *(già da tre mesi passati)*. Ritrovandome mostrare zerte zoie *(certe gioie)* al capitanio de la tera che e lo fratello che fo de misser hieronymo barbarigo et exendo in la capella de zentille io li disi *(dissi)* che V. S. li volea mandare uno suo bon depintore a vederla luj me rispose el saria lo

---

[1]) a. Archiv. *Registro della Camera*, Mandati 1469. a c. 91.

[2]) a. Archiv. *Memoriale*, QQ, 1469 a carta LXXXXIIIJo: »Ill.mo n. S al capitolo de la Spexa dela depintura de la capela de bereguardo la quale novamente la sua S.a a ordinato sia depinta per gosme depintore come apare in Registro de la camera de questo anno a c. 91 de dare adi XX de otobre sopra scripto, ducati cinquanta Do *(d'oro)* de Venezia per la sua S.a se fano bonj de comesione de lo S.re bonvecino uno de li generali factorj a Guielmo depintore de san luca per altretantj Lui asigna aver pagatj, in sino adi XX de luglio prossimo passato a vinexa a gosme depintore contanti per dare principio a depinzere la dita capela et per comprare coluri et oro per dita caxone come apare mandato de faturi prediti per man de bonaventura Smagrabo nodaro ala camera de di V. de luio posto in filza in executione de lo acordo fato tra il dito gosme e il prefato n. S. come in Registro de questo a carte 91.

Li quali ducati valeno et posto chel dito guielmo debia avere duc L de V.a (Venezia)

»A Spexa a c. 159.

»Guielmo a c. 98.«

[3]) a. Archiv. »*Zornale de Usita per computo de Romano de lardi thesauriero*«, 1469, segnato QQ.

[4]) A. Ricci, Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca d'Ancona. Macerata 1834, Vol. 1, a p. 159—160.

ben venuto et lo ben visto e che se lo voria golde *(godere)* tri o quatro dj che za a *(ha)* inteso de sua fama. Cordialissimo amore dimostra che porti a vo Ill.ma et ex.ma D. S. a piedj de la qualle humilissimo me li racomando ex brixia die primo Novembre 1469.

Ill.me et ex.me D. DV.

»Salustius Consandulus«[1]

(foris) Ill.mo et ex.mo principi et domino domino
Borsio Duci Mutine et Regj
Marchionj estensi Rodigij que
...... digni.mo domino meo sin.mo

Wir finden dann Tura wieder in Belriguardo mit seiner Arbeit beschäftigt. Während des ganzen Jahres 1470 erhält er monatlich 15 Lire marchesine[2]) von dem Verwalter von Vighoera ausbezahlt. Aufserdem erfahren wir, dass im Juli desselben Jahres Apollonio Minotto, ein herzoglicher Beamter in Venedig, für ihn Azurblau, Ultramarin und fünfzehnhundert Blatt Gold einkauft.[3])

Vom ersten bis zum letzten März des folgenden Jahres finden wir Tura und zwei Gehülfen wieder in Belriguardo;[4]) von Guglielmo da Pavia erhält er 2600 Blatt Gold zur Verwendung in der Kapelle.[5]) 1471 wurde die Arbeit wahrscheinlich schon vollendet, denn im März 1472 sind die Experten bereits dabei, ihr Urteil und ihre Schätzung abzugeben. So schnell führte Tura dieses Werk zu Ende, für das er geglaubt hatte fünf Jahre zu brauchen! Wer die Gehülfen Tura's waren, ist nicht bekannt, und bei der grofsen Anzahl damals am estensischen Hofe lebender Künstler ist es auch nicht möglich, dieselben mit einiger Gewissheit zu bestimmen. Hingegen sind uns die zur Abschätzung von Tura's Arbeit zugezogenen Künstler bekannt: es waren Baldassare d'Este von Reggio und Antonio Orsini von Venedig. Ersterer, ein Abkömmling der Este, ward 1469 an den Hof gezogen und von Borso mit Gunst überhäuft,[6]) Letzterer war vielleicht ein Nachkomme der Malerfamilie Orsini, die sich seit Parisina's Zeiten in den Diensten der Este befand. Ein merkwürdiges Zusammentreffen ist es, dass 1472, also in demselben Jahre, in dem Baldassare d'Este die Arbeit Cosma Tura's abschätzt, dieser seinerseits sein Urteil abgiebt über die Kapelle, welche Baldassare d'Este für den reichen Mailänder Kaufmann und Bürger Ferrara's, Simone Ruffini, ausgemalt hatte.[7])

Leider ist von diesen Gemälden Tura's nicht das Geringste übrig geblieben, denn schon Alfonso II baute Belriguardo im Stile seiner Zeit um. Von diesem Palast, in dem sich der Tradition nach so viele Gemächer als Tage im Jahre befanden, ist heute keine Spur mehr vorhanden und schon Guarini erwähnt seiner als eines schon seit dem Beginne des XVII Jahrhunderts untergegangenen Bauwerks.[8])

---

[1]) a. Archiv. Carteggio degli Artisti. Busta relativa a Cosmè.

[2]) a. Archiv. Registro della Camera, Mandati 1470.

[3]) id. id. a c. 132.

[4]) id. »Zurnale de Uscita per conto de Romano de Lardi tesoriero et Guglielmo tesoriero« 1471, SS.

[5]) id. Memoriale SS. dal 1471 al 1495, a c. 281 v. e 282.

[6]) A.Venturi, Les arts à la cour de Ferrare. Balthazar d'Este. L'Art. 1. Nov. 1884, n 491.

[7]) L. N. Cittadella, Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura. Ferrara, Taddei 1866.

[8]) Cfr. Campori Architetti e Ingegneri degli Estensi (Atti delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie dell' Emilia. Serie III, T. I, parte I, 1883).

Nicht *ein* ferraresischer Historiograph erwähnt dieses grofsartige Werk Tura's, weder Baruffaldi,[1]) noch Laderchi,[2]) noch auch Cittadella in seinen »Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosmè«. Wir aber freuen uns, dass es uns, Dank der vorzüglich geregelten Verwaltung des Herzogs Borso und der Sorgfalt, mit der die Experten ihres Amtes walteten, möglich ist, ein Dokument beizubringen, das uns ein Werk Tura's aus der Zeit, da er den Gipfelpunkt seiner Kunst und seines Ruhmes erreicht hatte, kennen lehrt. Aus dem Dokument erfahren wir, dass die Dekoration der Kapelle in einem Gott Vater bestand, der in eine kleine Kuppel hineingemalt war; unter dieser zog sich ein kreisförmiges Gesims, auf welchem 24 Seraphs aus Stuck ruhten. In dem Tambour der Kuppel öffneten sich sechs Rundfenster mit einer aus Palmblättern und Datteln gebildeten Umrahmung. Hiernach folgte ein anderes Gesims, das dem grofsen Gewölbe als Architrav diente, und unter diesem waren in verschiedenen Zonen 121 Seraphs verteilt. In dem Tambour des zweiten Gewölbes befanden sich acht halbkreisförmige Fenster und in den Fassaden, wahrscheinlich zwischen den Gewölbezwickeln, die vier Evangelisten und vier Kirchenväter. Folgendes ist das in dem Buche: Herculis I Epistolarum registrum von 1472, a c. 59 ff. enthaltene Dokument:

yhs

In Christi nomine Amen. Qui se contene la extima facta per M.ro Baldisera da est extimatore ellecto per lo Illu.mo principe et S. nostro da una parte et M.ro Antonio da venesia depinctore dal altra parte, li quali siamo ellecti tuti dui a dovere vedere extimare segondo el Iuditio nostro et la consentia nostra el lavoro el quale ha facto m.ro Gosme depinctore in la capella de Bereguardo de lo prefato Illu. S. nostro sì dela depinctura facta in quella come etiamdio de alcune et molte cosse facte in quella de relevo destucho *(di stucco)* et messe doro segondo che nuy habiamo visto cum lochio *(l'occhio)* e tocado cum mane et mesurato et segondo la Justitia de la conscientia nostra Judicato come qui di sotto apparte *(a parte)* se chiarira Justamente et deligentemente per luna parte et per laltra, havute prima insieme diligente consc̀io *(consiglio)* et scrutinio de tute le predicte cosse, et perche nel dicto Lavoro sono come e dicto de sopra, alcuni Lavorj facti de relevo de stucho, alcuni maxime quelli relevi messi doro alcuni depinti. Accio meglio se possa intendere la Intentione nostra et la verita dela cossa faremo tale divisione et ordine cioe prima metteremo li pretij de le cosse facte de stucho, Secundario del pretio pel mettere de loco *(l'oro)*, Tertio de le depincture et ornamente de epse cosse de relevo, Quarto et Ultimo de li Capituli in epsa facti, Igitur iterum invocato xpi nomine.

Nui m.ro Baldisera da est depinctore ellecto per la parte de lo Illu.mo d. et S. nostro, E m.ro Antonio da veniesia depinctore electo per la parte de m.ro Cosme depinctor Refferemo *(riferiamo)* in questo modo et extimemo segondo la conscientia nostra,

a) Prima uno friso cornisado *(con cornice)* posto ne la dicta capella in sumita de la cuba *(cupola)* largo pe *(piede)* uno e mezo e lungo pie *(piede)* desedocto nel quale sono saraphini *(serafini)* vintequatro facto de stucho, et messo in opera cum vernise et chiolgi a soldi diece per cadauno de manifactura de stucho et atachate in opera monta L. 12. s. 00. d.

[1]) Vite de' pittori e scultori ferraresi. Ferrara 1844—46.

[2]) La pittura ferrarese. Ferrara, Servadio 1856.

b) Item una cormise nel dicto luogo de soto *(al disotto)* dali dicti Saraphini larga pe uno e mezo e lunga desedocto in tondo a soldi cinque al pe quadro per manifactura de opera de stucho e messe in opera monta et e pie *(e sono piedi)* 27 quadri L. 06. s. 15. d.

c) Item tondi sei de finestre vedriade *(vetriate)* che circuisseno intorno pie nove cum uno friso intorno de palme cum datali *(con datteri)* e altri ligamenti facto de stucho che sono pie vinte septe quadri a soldi cinque per pe de manifactura, et per atachare in opera L. 06. s. 15. d.

d) Item per recunzare una cornise facta de terra cocta per mano de li muraduri disotto da li dicti ochi lunga pie desedocto et larga uno pe. L. 01. s. 00. d.

e) Item uno friso facto a guisa de architrave de relevo de stucho de largeza pe mezo e lungo pie desedocto infino de la cuba del capo desolto che e pie nove quadri a soldi cinque el pe messo in opera monta L. 02. S. 05. d.

f) Item uno friso nela volta grande sotto il dicto architrave facto de stucho Largo pe uno e lungo pie vintequatro a soldi cinque el pe messo in opera monta L. 06. S. 00. d.

g) Item sotto la dicta volta saraphini centovinteuno facti de stucho et messi in opera cum vernise et chioldi a soldi diexe luno messi in opera montano L. 06. S. 00. d.

h) Item octo mezi tondi de friso sotto la dicta volta ne le fazade dove sono evangelisti et docturi e circuisse pie nove per cadauno che sono insumma setantadui mezi pie che vene pie trentasei quadri a soldi cinque per pe montano L. 09. S. 00. d.

i) Item uno friso de stucho intorno ala dicta capella sotto ali dicti mezi tondi facto de stucho e messo in opera Largo pe uno, e largo (sic) pie quarantocto a soldi cinque el pe monta L. 12. S. 00. d.

Summa de li Stuchi L. 116. S. 05. d. 1.

Qui si contene la manifactura del mettere doro et estima. — Prima el friso primo cornisado facto de saraphini soprascripto signado de nanci *(di sopra)*. a. nel quale sono saraphini vintequatro, e ne li quali sono peze *(pezze)* trenta doro per cadauno che sono in summa peze septecento vinte doro brunido messo in opera monta la manifactura de mettere dicto oro in opera computa lo incessare *(ingessare)* e brunire soldi quarantacinque per centanaro che sono in Summa L. 16. S. 4. d.

Item la cornise sotto il dicto friso larga uno pe e mezo descripta de sopra e signada. b. lunga pie desedocto messa doro a peze quarantauna per pe de lungeza et peralteza quanto large che sono in summa peze septecento trentaocto doro messe in opera e brunido che monta la manifactura de lo incessare e metere e brunire a soldi quarantacinque el centanaro L. 16. S. 12. d.

Item pie cinquantaquatro de friso signadi di sopra. c. intorno ochi sei, overo che cirano *(girano)* pie nove per cadauno ochio e largo al friso mezo pe cioe alcuni trianguli messi doro brunido a peze cento sexanta septe doro per cadauno ochio che sono in summa peze mille e doe doro brunido che monta la manifactura computa lo incessare come e dicto de sopra soldi quarantacinque el centanaro che e in summa L. 22. S. 10. d.

Item una cornise facta de terra cocta signata de sopra. d. lunga pie desedocto Larga uno pe, a peze trenta doro per pe come e dicto de sopra che sono peze cinquecento quaranta doro brunido monta la manifactura come e dicto di sopra L. 12. S. 03. d.

Item uno friso de lettere doro in campo azuro nel quale sono peze sexanta doro al presio soprascripto monta la manifactura L. 01. S. 07. d.

Item uno friso de pie desedocto descripto denanci e signado e. nel quale sono peze dosento setanta doro brunido monta la manifactura el presio sopradicto L. 06. S. 15. d. 6.

Item uno frixo desotto ne la volta descripto desopra e signado. f. lungo pie vintequatro e largo pe uno nel quale sono peze seicento doro brunido monta uno ducato el centanaro de manifactura cioe de meterlo in opera L. 13. S. 17. d. 6.

Item saraphini centovinteuno ne la dicta volta descripti de sopra e signadi. g. li quali sono peze treamilia e vintecinque doro a uno ducato el centanaro de manifactura di meterlo in opera monta L. 83. S. 18. d. 10.

Item octo mezi tondi scripti de sopra e signadi. h. messi doro neli quali sono peze cento doro brunido per cadauno a soldi quarantacinque per centanaro de mettere in opera montano L. 18. S. 00. d.

Item neli campi deli evangelisti e di li docturi sono peze octocento doro brunido a soldi quarantacinque el centanaro de mettere in opera montano L. 18. S. 00. d.

Item nelle cuba de sopra nel campo de Dio padre peze cento doro brunido a uno ducato el centanaro de meterlo in opera monta L. 02. S. 15. d. 6.

Item peze dosento de argento brunido messo in diversi luogi de li dicti frisi a soldi quarantacinque el cento monta L. 04. S. 10. d.

Oro in summa 8755.
Arezento 0200.

Qui se contene la extima de campezare *(campeggiare)* e adornare dicti relevi e frisi de azuro e altri coluri et prima.

Prima per campezare de azurato de biacha e de endego *(indaco)* li campi et frisi et altre cosse.

Item per campezare sopra quello de azuro todescho grosso dove e messo livere *(libbre)* tre de azuro todescho da uno ducato la livra.

Item per campezare sopra quello de azuro todescho fino da ducati tri la livra et ege *(vi è)* livra una e meza de azuro.

Item per campezare sopra quello de azuro oltramarino da ducati trenta sei la livra, et ege livre una de azuro.

Monta la manifactura de mettere dicti azuri in opera ne li dicti Lavorj ducati diece che sono L. 27. S. 15. d.

Item per colorire li volti de li saraphini li quali sono in summa cento quarantacinque e soldi dui per cadauno volto colorito montano L. 14. S. 10. d.

Item per havere facto alcuni fogliami in dodese trianguri facti cum diverse mesede e cornisadi a modo de mori cum una cornise facta de lacha a ovoli che circuisse pie desedocto, et per campezare li archi sopra le figure de rosseta de Lacha monta ducati tri che sono L. 08. S. 06. d. 6.

Qui se contene le extima de li capituli e figure cioe manifactura computando figure et animali et altre cosse, nasi libri oselli che siano in quelli,

Prima per un dio padre el quale e ne la cuba cum certi nichi et altri ornamenti ducati vinte doro che sono L. 56. S. oo. d.

Item per octo Capituli cioe li evangelista et li docturi sotto la volta nelle fazade a ducati diece per cadauno che sono ducati octanta che montano. L. 224. S. oo. d.

Item ne li dicti capituli in parni et altre cosse sono onze septe de azuro oltramare et altri coluri come apparera per una altra nostra scripta de la spesa del dicto lavoro L. 330. 11. 6.

Questa e la spesa de oro e colori de la capella de Belreguardo segondo la extima nostra de mj M.ro Baldisera da est, et M.ro Antonio da venesia ellecti accio et prima.

Prima per livre cinquantasei de vernise a soldi 4 la livra monta L. 11. S. 04. d.

Item per pisi sei de garavella a soldi diece al pexo monta L. 03. S. oo. d.
Item per gesso bolo negro terra zala et altri colori grossi L. 04. S. oo. d.
Item per chioldi puncte da cavallo da ficare et atachar dicti relevi . . . . L. 01. S. 20. d.
Item per cimadura per mettere neli stuchi . . . . . . L. oo. S. 02. d.
Item per libra vintecinque de biacha . . . . L. 02. S. 06. d.
Item per una livra e meza de zenaprio *(ginaprio)* . . . L. oo. S. 15. d.
Item per una livra de lacha fina . . . . L. 05. S. 10. d.
Item per meza livra de endego fino . . . . L. oo. S. 14. d. 2.
ltem per livre doe de minio . . . . L. oo. S. 04. d.
Item per meza livra de verderamo . . . . L. oo. S. 03. d. 6.
Item per vedramo azuro grosso e sutile e Zanolino . . . L. 02. S. 01. d.
31. 9. 8.
Item per azuro todescho grosso da uno ducato la livra duc. 03.
Item per una e livra e meza de azuro todescho fino da ducati tri la livra veneta . . . . duc. 04.
Item per onze septe de azuro oltramare a ducati dui lonza monta . . . . duc. 14.
Item per libre una de azuro oltramare da ducati trentasei la livra . . . . duc. 36.
Item oro peze octomilia septecento cinquantacinque a ducati octo per miaro monta . . . . duc. 70.
Item peze dozento de arezento a soldi nore el cento monta . . . . duc. oo. S. 18.

Io Baldisera da Est cossi dico et afermo a una insieme cum M.ro Antonio da veniexia lopera soprascripta e spesa de la Capella de Bereguardo che ha facto M.ro Cosme del tura depinctore per mazor chiareza de tute le predicte cosse e sotto scripto de mia propria mano,

Io Baldesera da est scripsit, adi XXI de marzo. 1472.

Io Antonio de li orsini da venecia depinctore prenominato cussi dico et extimo segondo che se contene nelle presenti scripture de la manifactura et spexe de La

Capella de Belreguardo la quale ha facto M.^{ro} Cosme del tura dipinctore e per mazore chiareza de tute le predicte cosse una cum m.^{ro} Baldisera da Est me sonto sotto scripto de mia propria mano.

Io Antonio predicto scripsit adi 21 de marzo 1472.

Adi XXVIII de marzo 1472. Li suprascripti m.^{ro} Baldisera et m.^{ro} Antonio hano apresentato el presente Compendio de la extima de la spexa de la Capella de Belreguardo ad mi Gabriele del Magro factore et aposto per suo Zuramento haver extimato et calchulata cum diligentia tuta la suprascripta spesa et che al suo Juditio La monta segondo et per quello modo che appare notado de presente in parte nel presente compendio notade in piu partide in tre fazade, la quale si e reducta in summario nela fazada sequente,

La prima summa su la prima fazada	L.	116.	S.	5.	
Segunda summa	L.	215.	S.	19.	4.
La terza summa	L.	330.	S.	11.	6.
La quarta summa	L.	31.	S.	9.	8.
La quinta summa . . . per ducati 127 de V.	L.	363.	S.	7.	6.
Item per arzento			S.	18.	
	L.	1058.		11.	01.

Mandato Illustrissimi principi ac Ex.^{mi} domini nostri domini herculis ducis ferrariae Mutine que Regij Marchionis Estensis ac Rodigij Comitis etc. Vos factores generales fieri faciatis Creditorem M.^{um} Cosmam pictorem de Libris Sexcentis Sexagintaduabus soldis quindecim denariis decem m. pro sua mercede sive manifactura picturae per eum facte in capella domini in palatio Belreguardi prout taxatum fuit per Superscriptos examinatores in presenti compendio descriptos et poni faciatis ad expensam prelibati domini nostri, De alijs vero libris trecentis nonagintaquinque soldis quindecim denarijs duobus m. quod est pretium Auri Argenti, et colorum distributorum in picture capelle predicte, prout etiam apparet in presente Compendio, fieri faciatis in camera debitas scripturas et opportunas, prout vobis melius videbitur.

Siverius de Siverijs Scripsit XXIJ Aprilis, 1472.

Es mögen hier einige Bemerkungen über die bezüglichen Abschnitte des Dokumentes (S. 17) folgen.

b) Ein Gesims von 1½ Fufs Höhe wäre enorm gewesen, gleich grofs wie der Fries a. und im Vergleich zu dem Diameter der kleinen Kuppel aufsergewöhnlich hoch. Diese Mafsangabe bezieht sich daher wahrscheinlich auf die Ausladung des Profils. Der Ausdruck »in tondo« kann bedeuten: im Umfange oder kreisförmig; im ersteren Falle liefse sich annehmen, dass die kleine Kuppel und die ganze Kapelle einen achteckigen Grundriss gehabt habe, im zweiten Falle wäre sie kreisförmig bis zur Auflage auf das grofse Gewölbe gewesen. Letztere Annahme ist vorzuziehen, denn bei der Anzahl von 6 Fenstern konnte der Grundriss der kleinen Kuppel nicht wohl ein achteckiger sein.

c) Die Öffnungen (occhi) der Fenster »circuisseno intorno pie nove«. Neun Fufs jedes einzelne oder alle zusammen? Bei ersterer Annahme würde ihr Durchmesser 1,15 m betragen haben, bei letzterer 0,16 m. Nun mafs aber der Tambour der kleinen Kuppel 7,20 m im Umfange; daher ist es unmöglich, dass ein jedes Fenster einen Durchmesser von 1,15 m gehabt habe, denn alsdann hätte die Summe der Diameter allein 6,90 m betragen und zwischen den Fenstern wäre nicht Raum für die Wandungen geblieben. Es ist daher wohl zu verstehen, dass der kreisförmige

Fries 9 Fufs war. Allerdings waren alsdann die Fenster sehr klein, doch kann hierfür die in der damaligen Zeit übliche Kleinheit der architektonischen Details überhaupt als Erklärung dienen. Nimmt man an, dass der kreisförmige Fries die beiden Gesimse fast berührte, so lässt sich annähernd die Höhe des Tambours der kleinen Kuppel auf 1,30 m bestimmen.

e) Der Fries wird »a guisa di architrave« genannt, weil er der gröfseren Wölbung als Architrav diente; auch er hatte nur die sehr beschränkte Dimension von c[a.] 20 cm.

g) Die 121 Seraphs waren aller Wahrscheinlichkeit nach in verschiedene Zonen des grofsen Gewölbes verteilt.

h) Der Tambour des zweiten Gewölbes war vielleicht achteckig; die 8 halbkreisförmigen Fenster müssen über demselben angebracht gewesen sein. Eigentümlich bleibt aber, dass in der Beschreibung die Angabe eines Gesimses fehlt, welches die Oberkante der zwischen die Halbkreise oder Lunetten eingeschobenen Gewölbezwickel trennte. Stellen wir uns diese jedoch aus kleinen Bogen geformt vor, wie in San Vitale in Ravenna, so hätte das Gesims keinen Zweck mehr. Oder aber: der Tambour war kreisförmig, die Kapelle mithin auch. Dies schiene die wahrscheinlichere Annahme, obwohl sie durch die Anzahl der halbkreisförmigen Fenster, welche mit der Anzahl der Fassaden der Kapelle korrespondieren, zweifelhaft, ja fast widerlegt wird.

Immerhin aber können wir uns ein ungefähres Bild von dem Werke des ferraresischen Mantegna machen und dürfen vielleicht hoffen, dass sich in einer der Sammlungen Europa's eine Zeichnung auffinden lässt, die uns noch mehr Aufklärung über diese Arbeit des berühmten Künstlers bringt. —

Doch fahren wir mit den chronologischen Nachrichten über Cosmè fort. Als Ercole I den Thron bestieg, übertrug er dem Künstler nicht mehr alle malerischen Verrichtungen, wie Borso es gethan hatte; nur wenn die Arbeit dieses berühmtesten unter seinen Malern durch die Wichtigkeit oder Feierlichkeit der Gelegenheit geboten schien, bediente er sich seiner. Für Porträts hatte Borso sich stets an Baldassare Estense gewandt, Ercole I aber bestellte 1472, als sein von Baldassare gemaltes Porträt an den Hof von Neapel gesandt worden war, noch ein anderes bei Tura für den eigenen Hof, oder bestimmter gesprochen, für seine Verlobte, Eleonora von Aragonien. Und zugleich mit dem eigenen Porträt bestellte er bei dem Künstler noch das der Lucrezia, seiner natürlichen Tochter, um dieses ebenfalls seiner zukünftigen Gemahlin zu schenken. [1]) In Ferrara rüstete man sich schon für die Hochzeitsfeierlichkeiten, und während Steinmetze und eine ganze Anzahl von Malern an die Errichtung neuer und die Wiederherstellung alter Baulichkeiten Hand anlegten, wurde auch Tura herbeigerufen, um seine Thätigkeit zu leihen. Ihm wurde die Zeichnung

---

[1]) a. Archiv. 1472. — *Spesa de lo officio del Sp. Marco de Galaoto* hh. a c. 63 v. + MCCCCLXXII. — Cosse extraordinarie che se fano fare per diverse rasone per Continuatrone del Cap.[lo] de la sua spesa.

Per Duo Teste designate e colorite in tella de man de Cosome depintore una de lo Ill.[mo] D. S. n. l'altra de M.[a] Lucretia fiola de Sua Ex.[a] le qualli teste forno mandate a Napoli ala Ill.[ma] Duchessa M.[a] Elionora Consorte del prefato n. s.

Braccia 2½ de tella de Renso posto intorno le dicte duo teste da uno compto de tella adi 29 de dexembre al libro hh. a c. 7. — L. —

für die Dekoration des Hochzeitsbettes übertragen,[1]) des Betthimmels und der Bettdecke, welche Giovanni Mille di Fiandra und M.º Rubinetto di Francia in Wolle und Seide auf weissen Grund sticken sollten. Kaum hatte er hierfür die Zeichnungen vollendet, so begab er sich nach Venedig, um sich dort mit dem Goldschmied Giorgio Allegretto da Ragusa über Tafelaufsätze in Silber zu besprechen, für die er gleichfalls die Zeichnungen liefern sollte.[2]) Es waren grofse Flaschen, deren Hälse zwischen Köpfen und Klauen von Greifen emporragten, mit Satyrn, die sich auf deren Beinen erhoben und den Flaschenkörper in der Art von Karyatiden trugen; Vasen mit Genien auf dem Deckel, mit den estensischen Emblemen in Niello und Email, mit Adlern und Füllhörnern und mit Delphinen und Schlangen als Henkel.[3])

[1]) a. Archiv. — 1472, *Squarzun de la munition del S.* a c. 87 v. a adi dicto *(30 ottobre)* per fare dui Trispedi alti per m.ro Gosme depintore che depinze uno esempio de uno aparamento da leto per lo n. Ill.mo S. che Se a fare de pano de Razo . . . . . — *Squarzu. de le. munitione* C. C. a c. 22 v. adi 29 de Zugno. — m.ro Gosome depintore pontallj sej vechj de piedi nove . . . . . in presto.

[2]) a. Archiv. — Registro *mandati,* 1474—75, a c. 108. — Camera de la Ex.a del nostro S. de dare a mi Marco de galeoto L. desenove s. sei m. che de li dinarj del prelibato. S. n. Io pagai a Gosma depintore insino adi. 4. de Zen.o 1473. per una andata fece a Venesia, per dar modo, e fare desegnj per arzentiere grosse da credenza, che fece fare lo prelibato. S. n. per le mane de m.ro zorzo de Alegreto de ragusa orevese de V.a . . L. 19. s. 6. d. o.

E de dare L. septe m. per tanti pagati de quelli del prefato. S. n. a uno paron de nave. che condusse da Mantova qui. tapezarie, e arzenti, che Servi lo Illu. Marchese de Mantoa alo prefato. S. n. per noce de sua Ex.tia . . . . L. 7. s. o. d. o.

E de dare L. vinteuna s. o. denari octo de m. per tanti pagati de quellj del prefato S. n. a M.ro Francesco da Verona depinctore, per dui ciganti, che sono mandati a tore a Veniesia, che erano tuti guasti, li quali recunzo, e depinse al tempo dele noce del prefato S. n. per mettere suxo la credenza de la sala grande . . . . L. 21. s. o. d. 8.

Summa in tuto L. 47. s. 6. d. 8.

Io Marcho Galeoto Scripsi adi 22 de dexembre. 1474.

[3]) a. Archiv. — *Guardaroba di Ercole I.º* 1471—1479. a c. 30 e seg. MCCCCLXXIIJ. Vegnerj adi XXIJ de ottobre. Li infrascripti aregenti li quali fece fare il prefacto S. n. a Venezia per la mano de m.ro Zorzo alegreto orevese de V.a habuti da lui insino adi IJ de luio proximo passato come a credito a luj al libro I. I. Creditori e debitori de lo officio a c. 108.

Fiaschi trj grandi cum piedi in quadro cum duo homini Salvatichi (In una postilla leggesi: fo desfacto li Sei homeni Salvadeghi come apare in questo a c. 132) che ponso Suso dicto piede e cum le Spale e le mano tiene il corpo de dicto fiascho e cum colo elto e chuperchio al quale colo se apoza duo Grifoni cum le granfe de nanci e cum li piedj de drieto Suso il corpo de dicto fiasco li qualli suno parte dorati e parte Bianchi cum uno Razo in mezo il corpo in lo quale Razo e uno incaso de Smalto cum larma ducale, uno de li qualli pesano marche 65 onze 3 ottavi 2. laltro marche 66 onze 6 e laltro m.che 73 onze 1.

Sechio uno grande tuto dorato facto alantiqua cum piede e chuperchio in cima del quale chuperchio e lo cimiero del prefacto S. n. cum Manicho grande e quat.o Spinelle nel corpo facto per compagno de un altro Simile era in Guardaroba pesa marche 47 on. 6.

Vaso uno cum piede e cum coso chuperchiato cum duo manichi facti a bisse facto a volte de relievo parte biancho e parte dorato facto fare per compagno de uno altro Simile era in Guardaroba pesa m.che 19 onz. 2. ot. 2.

Weiter fertigte unser Künstler zu Ehren der Hochzeit Zeichnungen für Stickereien, Pferdegeschirre und Anderes zur Ausführung durch Meister Amadio von Mailand.[1])

Vasi duo grandi facti alantiqua cum piede e chuperchio in Cima del qualle Suno 4 Spiritellj che ponsano suse certe carte alantiq.ª cum le Soaze in anelle facte a diamanti atorno il colo de dicti Vasi cum duo cimierj dalilati che ponsa suso simile carte lo qualle Sopradicto piede e una maseneta ala divisa del prefacto S. n. facte cum diversi lavorj de relevo et incassi de Smalto cum le arme e divise del prefacto S.re n. li qualli vasi suno parte dorati e parte bianchi uno deli qualli pesa m.che 53. onze. 3. e laltro m.che 53 onze 6. ot. 2.

Vasi due facti alantiqua parte dorati e parte Bianchi cum piedi facto a maseneta e chuperchio intorno il colo del qualle chuperchio suno quattro cimierj del prefato n. S. che ponsano suso carte alantiqua da ogni lato de li quallj e uno Spiritello che sona una tronbeta che ponsa suso dicte carte facti cum più lavorj de rilievo cum incassi de niello alarme e divise del prefacto S. n. uno de li quali pesa m.che 27 onze 7 ot. 2 laltro marche 28 onze 2 ottavi 6.

Vasi duo facti alantiq.ª parte dorati e parte bianchi cum piu lavorj de Relievo cum piede facto a Galana, cum chuperchio in cima del qualle e una maseneta ala divisa del prefacto S. n. cum uno Spiritello che masena cum carte ala antiqua suso le qualle ponsa una aquila cum uno diamante al colo e cum feste de smalto alantiqua Sotto li corpi da li lati a dicti vasi cum incassi de smalto alarme e divise del prefacto S. n. uno de li qualli pesa marche 31 onze 6 ott. 3 laltro m.che 33 onze 1.

Vasi duo facti ut Supra cum piede e chuperchio il qualle dal mezo in Suso e facto ala divise de la maseneta cum duo cornj alantiqua pienj di fiorj smaltadj e de Sopra a dicta maseneta una Balla facte a costoli in cima ala quale e lo cimiero Sopra dicto uno de li qualli pesa marche. 22. onze. 0. ott. 47 pesa marche 21 onze. 7. ot. 1.

Vasi duo facti ut Supra cum prede e chuperchio in cima del qualle chuperchio e una maseneta in cima de la qualle e una Bala tonda cum duo delfini Suso dicto chuperchio in forma de manichi e feste alantiqua parte Smaltade e parte no atachati ali corpi de dicto vaso uno de li qualli pesa m.che 22 ott. 4. l'altro marche 22 onze 5.

Fiaschi duo parte dorati e parte bianchi cum lavori de relievo il corpo de li qualli e facto a volte de relievo uno ciselado a foiame e l'altro a costolj cum piede Soazado e lavorato de bolino cum colo e chuperchio cum Maniche e portate cum incassi de Smalto neli corpi alarma ducale uno de li qualli pesa marche 12 onze 4. ott. 3. laltro m.che 12 onze 7 ott. 1.

Fiaschi duo parte dorati e parte bianchi cum piede e cholo cum chuperchio facti a volte de relievo cum incaso de smalto alarma ducale in mezo il corpo e cadenelle de argento per portare da luoco a luocho in uno de li quali pesa m.che 11 onze 0 ottavi 4 laltro m.che 11 onze 6.

Bacile uno grande ciselado e relevado cum foiami et animalj parte dorato e parte biancho pesa onz. 80 et altri dieci bacili simili al soprascrito.

Confectiera una senza piede ciselada e relevada cum foiami et animalj parte dorata e parte Bianca cum Smalto alarma ducale in mezo il fondo pesa onze 30.

Altre cinque Confectiere simili alla soprascripta.

Li qualli sopra scripti et antescripti Aregenti facti per mano de lo antescripto m.º Zorzo alegreto de V.ª Consigno Galeatio dei troti una cum epso m.º Zorzo al qualle m.º Zorzo dicto Galeatio fiece fare epsi Aregenti perche a dicto Galeatio la Ex.ª del nostro S.re ne dete comissione e principale chura de farlj fare.

a c. 132: MCCCCLXXIIIJº, 30 di Aprile. Le figure sei de homini de aregento furono levate, perchè di massiccie fossero rimesse vuote, e dell' argento rimasto ne fosse cavato un vaso simile ad uno eseguito da m.º Amadio orevese addi passati. Pietro da Milano ridusse a miglior bontà l'argento per poterlo meglio lavorare in dicto vaso.

[1]) a. Archiv. — *Zornale de Ussita,* x. x., 1474, a c. 99: A Gosme dipintore L. 45 de m. per piu diversi disigni per luj fati in piu volte per Recami argentierj fornimentj da

Die Silberarbeiten müssen etwas ganz Aufsergewöhnliches gewesen sein, »eine wahre Augenweide, so schön und so vorzüglich gearbeitet«, denn zu wiederholten Malen, 1483 und 1486, bittet Lodovico il Moro den Herzog Ercole I inständig, ihm die Zeichnungen [1]) zu schicken, die Cosmè selbst gemacht. [2]) Aber die veränderliche Mode führte auch zur Umwandlung dieser edlen Goldschmiedwerke und schon 1494 existierten im Inventar der herzoglichen Kammer nur noch wenige davon. [3]) In dem auf die Hochzeit folgenden Jahre machte Tura andere Vorzeichnungen, zwei gröfsere und zwei kleinere, für gewebte Rücklehnen, mit dem estensischen Wappen inmitten von Guirlanden, mit Vögeln und anderen Tieren. Giovanni Costa di Fiandra, Giovanni Mille di Tournay und Giovanni da Correggio waren zu jener Zeit die Meister der Teppichweberei, deren sich der Hof bediente; 1475 führten sie jene Rücklehnen aus und aufserdem noch Portièren und Bankdecken, Alles nach Zeichnungen von Cosmè. [4])

In diesem Jahre schenkte Bernardino von Venedig, ein Holzbildhauer, der die Schule seines Vaters Stefano di Dona Bona genossen hatte, dem Herzog Ercole I einen Altarschrein in durchbrochener gotischer Arbeit und Blattwerk, von zwei Thürchen geschlossen. In die Mitte malte Cosmè die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Arm, auf die innere Seite der Thürchen je zwei Heiligenfiguren und auf die äufsere vier herzogliche Embleme. Diese letzteren waren aber nicht zur Zufriedenheit des Herzogs, wurden vom Maler wieder beseitigt und durch vier andere Figuren ersetzt. [5]) Dieses Tryptichon, das noch mit vier Platten aus vergoldetem Kupfer

---

cavallo et per piu altre raxon per lo Ill.mo n. S. come a credito a lui a libro JJ. *(il libro JJ è dell' anno 1473)* de loficio del prefato marco *(de Galeoto)* a carte . . . . . — L. 45. — *Zornale* sudd. a c. 411: Lo Ill.mo n. S. al suo Capitolo L. trentanove s. quatro de m. per la soa S.a a m.o Amadio da milano orevese per piu lavorierj de orevesarie fati per lo Ill.mo n. S. come a chredito a lui a libro J. J. del Sp.le marco de galeoto RR. a c. 30 per lui a Gosme dipintore i quali li cunto christofano marchexe per Mandato a carte . . . . — L. XXVIIIJ.o s. IIIJ.o d.

[1]) A. Venturi, *Relazioni artistiche tra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV* (Arch. storico lombardo. Milano 1885. Serie II, fasc. II, anno XII).

[2]) Arch. sudd. — *Conto Generale,* i. i. i., 1485, a carte Co LXXXVJ: Ill.mo nostro Signore. per compto de la spexa debe dare . . . . E adi VIIJ de agosto L. dodexe m. et per sua S.ria a Guxeme depintore contanti per sua manifatura de avere fato uno desegno de la credenza cum le arezentarie de sala grande de sua ex.tia per mandarlo a milano al Sig.re Lodovico come al M.le i i i de usita a c. 101 — — — — duc. — L. XIJ. s. d.

[3]) Dank der Angabe des Gewichtes lässt sich feststellen, däss eine derselben als Erste aufgeführt steht im Capitol Vasi de arzento auf Seite 7 der »Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti« di Giuseppe Campori (Modena, Vincenzi 1870).

[4]) a. Archiv. — *Zornale de ussita,* x. x., 1474, a c. LXXX: XIJ de Novembre. Lo Ill.mo n. S. al suo capitolo L. quaranta de m. per la soa S.a a gosme dipintore per aver dipinto duo patronj grandj et duj altri picoli per fare spaliere de pano de razo per el prefato S. et piu altri disigni in carte per fare fare zertj lavorj per lo prefato nostro S. et piu altri disigni in carte per fare fare zertj lavorj per lo prefato nostro S. come per boletino del Sp.le marco de galeoto . . . . . — L. XIJ. s. d.

[5]) a. Archiv. — *Debitori e creditori,* 1475: Cosome depinctore de havere adi XXVII de agosto ducati vinte cinque L *(larghi)* per sua merzede e spesa de havere depincto e meso doro una Anchona de Intaio cum foiami minuti minuti e lavori alantiqua, tuti messi doro brunito che se sera *(si serra)* cum duo portelle, la quale piu mesi fano fo donata per Bernardin da Venetia intaiadore alo Ill.mo D. S. N. suso lo quale è depincto cioe dentro via una

verziert war, die der Goldschmied Amadio von Mailand [1]) mit dem Grabstichel bearbeitet hatte, wurde in des Herzogs eigenem Zimmer aufgestellt. Dieser liefs dem Künstler in jenem Jahre, sei es, um ihm seine Zufriedenheit zu bezeugen oder ihn für andere Arbeiten zu belohnen, zwanzig Goldgulden auszahlen. [2]) 1476 war Tura gleichfalls in Ferrara und hatte einen Rechtsfall mit Ser Giacomo Pinzerna, dem Notar der Kammer. [3]) In demselben Jahre wurde ihm gestattet, ein Guthaben der Kammer einzutreiben, um ihn für eine Summe von Lire 155 soldi 5, die man ihm seit 1471 schuldete, schadlos zu halten; da der Schuldner ihn aber nicht bezahlte, wurde er 1483 an einen anderen verwiesen. [4])

1477 erhielt Cosmè von dem Hofe eine Bestellung auf Porträts und malte dreimal den am 27. Juni des vorhergehenden Jahres geborenen ältesten Sohn Ercole's, Don Alfonso. [5]) Mit der Fertigstellung dieser Porträts war Tura von Juli bis Oktober beschäftigt, denn während ihm erst in letzterem Monat sein Guthaben ausbezahlt wird, schreibt schon am 27. Juli der estensische Gesandte in Mailand, er wisse, dass eines der Bilder dem Gesandten der Herzogin von Mailand übergeben worden sei. [6]) Es herrschte damals der Brauch, Bildnisse der Verlobten auszutauschen, sobald immer ein Heiratskontrakt zwischen Höfen abgeschlossen worden war; dies war gerade damals zwischen Alfonso d'Este und Anna Sforza der Fall gewesen. Wozu die

---

nostra dona cum il fiolo in brazo e quatro figure suso le portelle pur dentro via et quatro altre figure suso dicte portelle de fuora via le qualle portelle de fuora via prima depinse cum quatro divise del prefato N. S. e poi non piasendo al prefato N. S. depinse cum le dicte 4 figure, la qualle anchona fu depincta cum colori fini zoe azuro oltramare et altri colori finissimi la qualle anchona è ne la camara de epso N. S. posta a spesa a c. 101 — L. LXX. s. — d.

E insino adi XVIIJ de aprile L. dodese de m. per piu designj facti in piu volte adi passati per Raci fa lavorare la Ex.a del n. S. qui e posta a Spesa a c. 89 — L. XII. s. d.

[1]) a. Archiv. — *Debitori e creditori,* LL, 1475: a c. 39: M.o amadio da Milan ..... adi dicto *(X de aprile)* per quattro cartelle adopionate de ramo dorate lavorate cum il Bolino, che pesono onze 1 ottavi 1 poste ad una anchona de legname de intaio. che se sera cum due portelle depincta e messa doro per mano di Cosome depinctore .... L. s. X.

[2]) a. Archiv. — Registro *Mandati,* 1474—75, a c. 198 v: Hercules dux. Mandato Illu.mi principi ac Ex.mi domini domini nostri domini herculis ducis ferrarie Mutine et Regij Marchionis Estensis ac Rodigij Comitis etc. Vos factor generalis dari faciatis M.ro Cosme pictori flo. viginti aurj et in auro quos prefatus dominus noster eidem donat in remunerationem certorum operum sive laboreriorum artis sue, factorum pro prelibato domino nostro, Et poni faciatis ad expensam Ex.tie sue.

Siverius de Siverijs scripsit XV november 1475.

[3]) a. Archiv. — Libro *Diamante* tenuto da Bartolomeo da Valenza, 1476, a c. 8: Cosome depintore per la parte Soa del Salario dela Cauxa che lave *(lui ha)* con lo antedicto Ser Jacomo *(Pincerna).* L. 1. s. VII. d. 6.

[4]) a. Archiv. — *Conto generale di conto vecchio,* 1476.

[5]) a. Archiv. — *Zornale de Usita per compto de Zohane de Jeson tesaurero ducale,* a. a. a., 1477, a c. 99: Lundi adi XIIJ otobre. Alo Ill.mo n. S. d a spexa fiorini nove do in oro per sua ex.a a Goseme depinctore contanti per soa mercede de havere depincto tre Imazine naturale de lo Illu. don Alfonso primozenito del prefacto n. S. como appare mandato dei Sp.li zenerali fatori sottoscripto in bona forma dove se fa mentione del mandato del prelibato n. S. registrato in registro de la camera a carte 94 anno presente a soldi 56 per fiorino L. XXV. s. IIIJ.o d.

[6]) Archivio storico lombardo. Memoria citata, p. 227.

beiden anderen Porträts dienten, wissen wir nicht, wahrscheinlich war jedoch eines von ihnen das 1632 in der Sammlung Canonici in Ferrara vorhandene.[1]) Es wurde dort dem Costa zugeschrieben; bedenkt man aber, dass dieser Künstler sich erst später als 1477 entwickelte, so kann man nicht wohl annehmen, dass derselbe schon damals berufen worden sei, um den estensischen Thronerben zu porträtieren. Zudem ist Cosmè vom Anfange der Regierung Ercole's I an bis gegen 1490 der einzige Maler, dem Aufträge auf Porträts von Seiten des Hofes zu Teil werden und ihm wird wohl auch dieses heute verlorene Bildnis angehört haben. Baruffaldi sah dasselbe in den Händen seines Vaters, der es von der Familie Canonici erlangt hatte, und fand es von solcher Lebenswahrheit, dass er von ihm sagt, es sei »un tal ritratto esemplare di tutti, sicché ancora dopo molti anni appare egli bello, vivace, parlante«.[2]) Die Annahme, das Bild sei von Costa, wird ihren Ursprung wohl aus einer Bemerkung Vasari's herleiten; dieser sagte, dass sich »in der Guardaroba des Herzogs von Ferrara viele Porträts nach dem Leben von Lorenzo Costa befinden, die vorzüglich gemalt und ungemein ähnlich sind«. Dies hat sicher genügt, um auch dieses in alter Manier gemalte estensische Porträt dem Costa zuzuweisen und die Angabe des Kataloges dann bei Baruffaldi zur absoluten Behauptung werden zu lassen. Vielleicht diente das Porträt dem unbekannten Verfertiger der Flachrelief-Medaille des Don Alfonso, die im Jahre der Anfertigung des Bildes gegossen wurde; sie trug auf der Vorderseite das Brustbild des Kindes, auf der Rückseite Herkules, der die Schlangen würgt. Unwahrscheinlich ist es nicht, dass der Medailleur das Werk des Malers zum Vorbilde genommen, um so weniger, als das Faktum der dreimaligen eigenhändigen Wiederholung desselben von Seiten Tura's beweist, dass man dasselbe hoch schätzte, oder aber, dass es verschiedenen Zwecken dienen sollte.

Von 1477—81 war Tura damit beschäftigt, das Arbeitszimmer des Herzogs Ercole I auszumalen — nicht das Zimmer des Don Alfonso, wie Crowe und Cavalcaselle angeben.[3]) War diese Arbeit Cosmè's für das Arbeitszimmer Ercole's I die Fortsetzung oder Beendigung einer schon früher begonnenen? Fast scheint es so, denn ringsum in dem Zimmer befanden sich Tafelbilder mit nackten Frauengestalten, von denen drei der Hand des Malers selbst angehörten, während die anderen von ihm nur restauriert wurden.[4]) Diese sieben Tafelbilder stellten voraussichtlich

[1]) Campori, Raccolta di cataloghi ecc. Das Porträt ist folgendermafsen erwähnt: »Il ritratto del Duca Alfonso primo di Lorenzo Costa ferrarese, quando era bambino.«

[2]) Vite etc. Ed. 1844, p. 108.

[3]) Crowe & Cavalcaselle, D. A. Bd. V. S. 552.

[4]) a. Archiv. — *Zornale de Usita per compto de Zohane de Jeson .....*, a. a. a., 1477, a c. 92 v: adi XXIJ setembre MCCCC° LXXVIJ. A lo Illu.mo n. S. duchati sie d° in oro de V.a zoe duchati sie doro in oro largi per sua. S. a Agustino charnjero per prexio de una unza e meza de azuro oltramarjno lo quale hebe cosmo depintore per depinzere nel studio del prefacto n. S. li qualj duchati 6. sono delj havutj adi passati da antonio maria guarnjero a s. 59 per duchato apare mandato de spectabili zenerali fattori sottoscripto in bona forma del quale se fa mentione dela comesione *(commissione)* del prefato n. S. et e registrata in registro dela camera a c. 93 L. XVIJ. s. XIIJ.° d.

Registro *Mandati*, 1481, a c. 12: Sp. Galeazo di trotti de havere *(per diverse cose comprate a Venezia)* .... et per unce. 2. de azuro ottramare per figure che Depinze Cosme Depintore per lo studio del prefato nostro S.re — Duc. 7. s. o de Venezia (Il Mandato è in data VI febbraio 1481).

Memoriale, e. e. e., 1481, a c. 41: MCCCCLXXXJ. Marti adi XIIJ di Marzo. Ill.mo n. S. in libro per conto de Intra et Spesa et a Spesa al capitolo di Drapi doro et de seda per lo

allegorische Figuren, vielleicht die freien Künste dar; waren die vier von Tura restaurierten Figuren aber auch ursprünglich von ihm oder von einem anderen Maler? Da keine Aufzeichnungen darüber existieren, lässt sich die Frage nicht lösen, unmöglich wäre es aber nicht, dass sie schon einem Arbeitszimmer Leonello's oder Borso's angehört hätten.

Während der Thätigkeit für das Arbeitszimmer erhielt der Künstler abermals Auftrag auf zwei Porträts. Das eine war das der Lucrezia d'Este, welche 1479 mit Annibale Bentivoglio, dem Sohne des Herrschers von Bologna, verlobt wurde, das andere das der Isabella d'Este. Das 1479 nach dem Leben gemalte Porträt der Lucrezia wurde dem zukünftigen Schwiegersohn als Pfand des gegebenen Eheversprechens [1]) gesandt und diente zugleich als Gegengabe für das ein Jahr früher der jugendlichen Braut geschenkte Bildnis des Annibale Bentivoglio.[2]) Es war wohl für eine Wand jenes Palastes bestimmt, den Giovanni II Bentivoglio beendigte und der dem Buzio

---

offitio del Sp.le Marco de Galeoto de dare adi soprascripto L. vintidoe s. octo m. che sono la valuta de fiorini octo doro largi li quali se fanno boni per la S.ria sua a cosme depinctore per parte de certe tavole depincte cum figure nude che luj fa a libro RR delo offitio del dicto Marco a c. 63 et como si mostra per uno Bolletino de mane de Antonio Nigresuolo officiale del dicto Marco de di XVJ de febraro proximo passato cum Mandato de Spectabili facturi generali sottoscripto in debita forma messo in filza et soprascripto etiam de mane propria del prefato n. S. e posto chel dicto cosme dibia havere — L. XXIJ. s. VIIJ. d.

Finus subscripsit. — Ill.mo nostro S. in libro a c. 134; Cosme depinctore in libro a c. 141.

A carte CoLIIIJ: MCCCCLXXXJ. Viegniri adi XXXJ de agosto. Ill.mo nostro S.re in libro per conto de Intra et Spesa et a Spesa al Capitolo delo offitio del Sp.le Marco de Galeoto m.ro Camerlengo de dare adi soprascripto L. novantanove s. octo m. li quali se fanno boni per la S.ria sua a Cosme depinctore per Resto de la depinctura de tre figure nude de femine depincte ad olio et de la cunzadura de quattro tavole depincte cum quatro figure de femina ad olio poste nel studio del prefato nostro S.re, como a credito a luj a lio RR de lo offitio del dicto Marco c. 63 et come etiamdio si mostra per uno bollettino de mane de Antonio Nigresuolo officiale ad cio deputato de di ultimo de luglio proximo passato cum Mandato di Spectabili facturi generali, et cum tute le sue debite sottoscriptione in bona forma messo in filza e posto chel *(che il)* dicto Cosme dibia havere L. LXXXXVIIIJ. s. VIIJ.

Petrus finus subscripsit. — Ill.mo nostra S. in libro c. 225 a Spesa c. 61. — Cosme depintore in libro a carte 141.

[1]) a. Archiv. — Registro de la Camera. *Mandati*, 1479, a c. 27: »Elianora ducissa. — Mandato Illustrissime et ex.me D. nostre Domine heleonore de Aragonia Ducisse ferrariae etc. Vos factores Generales Eius dari et Solvi faciatis Cosme pictori florenos quatuor auri In auro pro mercede Sua pinxisse ad Naturalem omnibus Suis expensis Imaginem Illustris domine lucretie estensis filie Illustrissime domini nostri ducis et Sponse promisse Magnifico Equiti D. hanibali De Bentivolys quam prelibata Illustrissima D. Nostra Misit bononiam Mag.co et Generoso equiti. D Joanni de Bentivolys genitori prefati. D. hanibalis et poni faciatis ad expensam Celsitudine Sue

R.do *(Rainaldo)* de fantis Scripsit XXVIIJ Jan. 1479.

(Die Bezahlung an Cosmè ist registriert in dem Bande »*Intra et Spexa*«, 1479, segnato CCC, a c. 88 v.)

[2]) a. Archiv. — *Ricordi de la Salvaroba de Castello*, 1478—1483: 1478, 11 Febbraio, a c. 12: a Vincenzo familgio de la Magnificentia de Messer zoane Bentivolgi braccia 3¼ de rato alexandrino che li dono la Ex.a del n. S. perche presento la Imagine di Messer Anibale bentivolgj retrato a M.a lucrecia sua sposa.

als eine des Kaisers würdige Wohnung erschien; mit diesem stolzen Palast wurde es auch wahrscheinlich zerstört, als Papst Julius II die Bentivoglio aus Bologna verjagte und der Plebs diesen »Covo del nibbio« (Horst des Geiers) in Asche und Ruinen legte. Das andere Porträt stellte, wie gesagt, Isabella d'Este dar, die im Jahre 1480 dem Francesco Gonzaga verlobt wurde. Francesco Sicco d'Aragona, Kanzler, Heerführer und Verwandter des Marchese von Mantua, brach am 16. Mai jenes Jahres nach Ferrara auf, um die neue Verwandtschaft zu befestigen, über welche der Marchese Gonzaga folgendermafsen schrieb: »pigliamo tanta consolazione quanta poteressemo exprimere parendone che magiore vinculo se dia a la nostra antiqua fraterna benivolentia principiata da li nostri progenitori.« [1]) Von dem neuen Bunde hatte man aber auch schon vor der Ankunft des aufserordentlichen Gesandten gesprochen, denn schon Anfang März hatte Cosmè vier »larghi« Goldgulden als Abschlagszahlung auf das Porträt erhalten.[2])

Aufser diesen Bildnissen machte Cosmè, während er an den Malereien für das Arbeitszimmer beschäftigt war, 1479 noch zwei Kartons für Wandteppiche.[3]) Der eine wurde dem Giovanni Mille di Fiandra zu einem Thürvorhange übergeben; den anderen erhielt Rinaldo Boteram di Bruxelles, der öfters in Flandern Teppiche für den Hof herstellte, um danach eine Maultierdecke herstellen zu lassen. Einen dritten Entwurf mit der »Geschichte Salomo's« zeichnete Tura im Jahre 1480 für einen Vorhang, der später von Rubinetto di Francia gewebt wurde.[4])

Von 1481 an finden wir den Namen des alten Malers seltener erwähnt. 1483 bemühte er sich um Bezahlung der von ihm früher für das Arbeitszimmer gelieferten Malereien[5]) und noch einiger anderer Bilder; diese wurde ihm auch gewährt. Dann kehrt sein Name 1485 wieder bei Erwähnung eines Porträts, das er nach dem Leben (faza et peto = faccia e petto) von der fünfzehnjährigen Prinzessin Beatrice d'Este für ihren Bräutigam Lodovico il Moro gemacht hatte.[6]) Auch dieses Bildnis

---

[1]) a. Archiv. — Lettera di Federico March. di Mantova a Eleonora d'Aragona. Mantova, 16 Maggio 1480.

[2]) a. Archiv. — *Intra e Spesa de la Camera.* 1480. D. D. D., a c. 88 v: Spexa Extraordinaria. — a m.o Goseme del Tura depintore adi dicto *(30 de marzo)* fiorini quatro doro Larghi a s. 58 per fiorino per sua merzegna de havere retrata la testa de m.a Isabella fiola del prefacto nostro S. come se chiarise al zornale de Usita DDD a c. 33
duc. — L. XJ. s. IIIJ. d.

[3]) a. Archiv. — *Intra et Spexa,* 1479, CCC, a c. 65 v: a m.o Goseme depintore adi X dicembre 1479. L. quatro m. per fatura de dui patrunj da fare panj de razo uno per antiporta laltro per una Coperta da Mulo lo quale patrone da antiporto fo dato a m.o zohane Mile m.o de panj de razo e laltro fo dato a Rainaldo debretano Merchadante de panj de razo per portare Comeluj *(con luj)* per fare fare certe dedente *(sic)* Coperte da Mulo per la Ex.cia del nostro S. Come al m.le CCC a c. 183 duc. — L. IIIJ.o s. d.

(Die Zeichnung wurde nach dem 2. September ausgeführt, wie aus dem libro di Guardaroba 1479. P P erhellt.)

[4]) a. Archiv. — *Intra e Spesa de la Camera.* 1480, DDD, a c. 65: Spexa de lo ofitio del Sp.le Marco de Galioto. — a m.o Coseme depintore adi ultimo de dexembre fiorini quatro doro Larghi a s. 56 per fiorino per un patrone de panj de razo che luj a facto a m.o rubin per fare una coltrina ala instoria de salamone come appare Bulletino de ant.o nigrixolo come se chiarise al M.le DDD. a c. 195 duc. — L. XJ. s. IIIJ. d.

[5]) a. Archiv. — *Conto generale* FFF., 1483, a c. 275, li 6 di Maggio. S. Note 4. S. 25.

[6]) a. Archiv. — *Conto generale,* iii, 1485, a c. CCLXXXJ: Ill.mo n. Signore per compto de la spessa de dare .... E adi XXIIIJ.o de dexenbre L. dodexe m. che sono la

ist heute verschollen; sollte es noch in irgend einer Privatsammlung existieren, so wird die Marmorbüste im Louvre (aus der Sammlung Debruge-Duménil), welche die Prinzessin in annähernd gleichem Lebensalter darstellt, dazu dienen können, es zu erkennen. Auf dem Sockel der Büste liest man: DIVAE || BEATRICI || D • HERC • F.[1]) Das Gewand der Prinzessin zeigt das Emblem Ercole's I, den Ring mit dem Diamanten und innerhalb die sinnbildliche Blume; doch bemerkt man noch ein anderes Emblem: zwei Hände, die eine Fahne aufrecht halten, eine Anspielung wahrscheinlich auf den Ehekontrakt zwischen Isabella d'Este und Lodovico il Moro. Danach müsste die Büste zu derselben Zeit ausgeführt sein wie das Porträt Tura's.

Im Jahre 1486 lebte Cosmè zusammen mit dem Maler Teofilo di Maestro Jacopo di Cesena in einem Turme der Stadtmauer von Ferrara. Im folgenden Jahre erneuerte der alte und kränkelnde Maler sein Testament und ernannte einen Maler Pelleio zum Vollstrecker (Pelleium pictorem eius testatoris affinem).[2]) Auch ist Tura in diesem Jahre beauftragt, Geld für einen seiner Freunde, den Maler Filippo di Tealdi, der damals in Bologna lebte, einzutreiben.[3]) In einem anderen Notariatsakte desselben Jahres dient ihm der Maler und ferraresische Bürger Gio. Matteo di Miniato Burgati als Zeuge. 1489 wohnt er in Gegenwart zweier an den Chorbüchern des Domes beschäftigten Miniatoren einem Notariatsakte bei; im folgenden Jahre nimmt er Teil an anderen, bei denen als Zeugen ein Maler Lodovico di Pizzolpassi und Francesco Fantinanti, ein Römer, fungierten.[4]) In diesem letzteren Jahre schreibt Tura um Hülfe und Protektion an den Herzog Ercole, da es ihm nicht gelang, zwei Schuldforderungen einzutreiben. Die eine Forderung bezog sich auf ein schon 1484 für die Kirche San Niccolo in Ferrara ausgeführtes Altarblatt, das ihm von dem herzoglichen Sekretär Francesco Nasello bestellt worden war. Das Dokument bezeichnet den Gegenstand des Gemäldes nicht, aber Barotti, Cesare Cittadella und andere ferraresische Schriftsteller sprechen von einem dem Tura gehörigen Bilde in S. Niccolo in Ferrara: wahrscheinlich ist dies dasselbe, von dem unser Dokument handelt, um so mehr, als das Bild der letzten Schaffensperiode Tura's zuzuschreiben ist. Baruffaldi nennt es zwar eine seiner frühesten Arbeiten, es genügt aber, damit die Orgelbilder des Domes und die Rundbilder mit den Thaten des hl. Maurelius zu vergleichen, um es im Gegenteil unter die spätesten Arbeiten zu versetzen. Die Sicherheit der Zeichnung wird zwar etwas gestört durch die vollen und accentuierten Formen, die starken, hervorragenden Knochen; auch könnte man glauben, weniger feines Gefühl in der Linienführung zu erblicken, was zuweilen auf Bildern stark gealterter Künstler vorkommt; doch kann dies auch von der Veränderung der Tempera herrühren, die mit der Zeit weifslich geworden und verblichen

---

valuta de fiorini 4 doro In oro largi In ragione de L. tre m. per fiorino et per sua S. a Cosmo depintore per sua mercede de depinzere et Retrare dal naturale la faza et peto de la Ill.ª d. Biatrixe da este figliolla del prefato n. S. per cagione de mandare quella a lo Illu.mo d. Lodovico maria sforza duca de barj etc. consorte de epsa m.ª Biatrixe portolj contanti Carlo contugo al zornale I. I. I. de ussita a c. 181 — — — — duc. L. XIJ. s. d.

[1]) Henry Barbet de Jouy, Déscription des Sculptures du Moyen Age et de la Renaissance. Paris, 1876.

[2]) L. N. Cittadella, Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura, detto Cosmè. Ferrara 1866.

[3]) Gualandi. Memorie originali di Belle Arti. IV. Bologna, 1843. S. 91.

[4]) L. N. Cittadella, a. a. O.

ist. Aus S. Niccolo kam das Bild in die Sammlung Sacchetti[1]), aus dieser in die Costabiliana[2]) und endlich in die Sammlung des Cav. Santini in Ferrara. Von allen ferraresischen Schriftstellern wird als sein Gegenstand San Giacomo della Marca genannt, obgleich die dargestellte Figur dessen Attribute nicht trägt. Wahrscheinlich wurde das Altarblatt der Kapelle Naselli in S. Niccolo erst später dem Franziskaner S. Giacomo della Marca geweiht, da dieser erst 1624 unter die Heiligen versetzt wurde. Das alte Altarblatt wird, als ihm die Kapelle geweiht wurde, wohl schon in seine einzelnen Teile zerlegt gewesen sein, wie es so vielen Arbeiten Cosmè Tura's und anderer ferraresischer Maler ergangen ist. Auch wenn man den Preis der Altartafel in Berücksichtigung zieht, muss man wohl annehmen, dass das Bild bei Cav. Santini nur ein Seitenteil des ganzen zerstörten Bildes ist. Der Heilige ist mit einer Lilie und einem Buch in den Händen dargestellt; nur ein kleiner Kranz von Haaren schlingt sich um den geschorenen Mönchskopf und unter dem gelblichen Fleische laufen geschwollene Adern dahin; stark und grob sind die Hände, rundlich vortretend die Knochen der Füfse, die Falten der Gewandung häufig gebrochen. Fast einfarbig erscheint die Figur, so monoton ist die Farbe; ein weifslicher Ton herrscht in ihr vor — selbst im Hintergrunde, dem Meer mit den weifs umrandeten Klippen, welche hügelige Formen mit aufragenden, kegelförmigen Spitzen zeigen.

Das andere, heute verschollene Bild, für welches Tura noch keine Bezahlung erhalten hatte, war ein für den Monsignor d'Adria, d. i. den Bischof Costabili gemalter San Antonio von Padua. Die Altartafel von S. Niccolo war dem Künstler mit 60 Dukaten bezahlt worden, während ihm dieser nur 25 einbrachte; auch hieraus lässt sich schliefsen, dass das Altargemälde von S. Niccolo nicht nur aus einer Einzelfigur bestand. Da Tura weder die eine noch die andere Summe erhalten konnte, nahm er, wie schon gesagt, seine Zuflucht zu Ercole, damit dieser seine Schuldner — beides reiche und mächtige Männer — bestimmen möchte, ihn nicht länger mit Worten abzuspeisen. Der noch heute im Staatsarchiv von Modena erhaltene Brief Cosmè's, den wir hier wiedergeben, zeigt uns den Künstler über sein Schicksal beunruhigt, einesteils wegen der langen Krankheit, die ihn niederdrückte, andernteils wegen des kargen Verdienstes, der ihm kaum gestattete, sich und seine Familie zu erhalten. Sicherlich trug der Maler etwas dick auf, um Gehör bei dem Herzog zu finden, immerhin aber giebt uns sein Brief Aufschluss über die Verhältnisse, in denen damals die Künstler lebten; diese hält Mancher heute noch für gesegnete und glückliche, weil sie inmitten des Glanzes jener prunkvollen Höfe lebten.

Dies der Brief:

Veramente Ill.mo S. principe et Ex.mo Signor mio de le fatiche mie non mi suffragano. Io non scio *(so)* come potermi Vivere et Subsentar in questo modo Imperochè non mi trovo proffessione ó facultate che mi substentino *(sostentino)* Con La famiglia mia. Altro cha *(che)* quello che con le diurne opere e magisterio mio de la pictura per mercede alla giornata mi ho guadagnato. Ritrovandome maximamente Infermo de tale infermitade che non senza grandissima spesa et longeza di tempo mi potrò convalere, Como forsi de *(deve)* havere inteso. V. Ex.tia Questo dico perchè havendo da Sey. anni in qua. facto. una Ancona da Altaro a spese mie di Oro Collori e pictura al Sp.le Francesco Nasello Secretario de la Ex.tia V. la qual

---

1) Vergl. Noten zu Baruffaldi, Vite etc.

2) Laderchi, Descrizione della quadreria Costabili. P. I.a L'antica scuola ferrarese. Ferrara 1838.

Veramente Ill.mo V. principe & Ex.mo Signor mio Se le fatiche mie no mi
suffragano Io no Scio come potermi vivere & Substentare in qsto modo.
Imperho ch no mi trovo possessione o facultate ch mi substentino con
La famiglia mia Altro cha quello che co le diurne opere e magi
sterio mio di la pictura p mercede alla giornata mi ho guadagnato.
Ritrovandome maximamte infermo de tale infirmitade ch no se
nza grandissima spesa e longezza di tempo mi potro convalere Como
forsi di havere inteso V. Ex.tia Questo dico p ch havendo da Sey
anni in qua facto una Ancona da Altaro a spese mie di Oro collori
e picture al Sp.le Francescho Nasello Secretario di la Ex.tia V.
Laqual e in San Nicollo in Ferr.a ch me ne vegneriano Ducati sexa
nta: Et havendo Similmte picto allo Ill.e e R.do Monsignore
de Adri Un Sancto Antonio da padua et certe altre cosse p le qua
lle mi resta Debitore Ducati XXV. No posso esser Satisfato Cossa certo
no debita ne honesta, e tanto piu quanto sono potenti e hano mo
lto bene il modo a Satisfarme & ee Sum povero e inpotente et
ch no ho bisogno perdere le fatiche mie: Per tanto Humilmente
ricorro alla Ex.tia V. et Supplico dicome quella p le ope che ho
facto p ley gratiosamte Si e dignata satisfarmi Voglia dignarsi
co quello honesto e conveniente modo gli pare far dire alli pdicti
mi vogliano co effecto Satisfare Senza tenermi piu in parole o
Io Longezza di tempo: Si. H. exigit causa mercedis. E quando
no lo Vogliano fare p honestate: Vra excelsa Ex.tia Voglia pigliarli
tal Ordine ch p debito mi satisfacino: Alla cui Gratia humilmte
mi Ricomando: Ferr.e VIIIj Januarij. M cccc LXXX

E. Ex.tia V.

Ser. fidellissimus
Cosmus pictor

è in San Niccolo in Ferrara che me ne vegnieriano Ducati sexanta. Et havendo similmente pincto allo Ill.º et R.do Monsignor de Adri. un Sancto Antonio da padua e certe altre Cosse per le qualle mi resta Debitore Ducati. XXV. Non posso essere satisfato Cossa certo non debita ne honesta. et tanto piu quanto Sono potenti et hano molto bene il modo á Satisfarmi et io Sum povero et impotente et che non ho bisogno perdere le faiche mie: per tanto Humilmente ricorro alla. Ex.tia V. et Supplico Sicome quella per le opere che io ho facto per Ley gratiosamente Si è dignata satisfarmi. Voglia dignarsi con quello honesto et conveniente modo gli pare far dir alli predicti mi vogliano con effecto Satisfar senza tenermi più in parole o vero Longeza di tempo: Si non exigit Causa mercedis. quando non lo Vogliarno far per honestate: Vostra prefacta Ex.tia voglia pigliarli tal Ordine che per debito mi satisfacino. Alla cui gratia humilmente mi Ricomando: ferrariae. VIIIIº Januari MCCCCº LXXXX

E Ex.tia V

Servitor fidelissimus
Cosmus pictor

(foris) Ill.mo principi. et Ex.mo D.
Dn̄o. Meo. Singulari et observand.mo
Dn̄o. Duci ferrariae.

Cosmè Tura starb im Jahre 1495 und wurde in der Kirche S. Lorenzo, jenseits des Po begraben, wie dies aus einer Chronik der ferraresischen Bibliothek, auf welche sich Campori bezieht, hervorgeht; hier steht: »Nota che del mese de Aprile morite *(morì)* el Nobile et Excellente homo M.º Cosimo del Tura. Pictore Excellentissimo et fu sepolto a San Lorenzo oltre Po in una Archa presso a l'uscio del Campanile di detta Chiesa.« Als Superbi im Jahre 1620 über Cosmè schrieb, sagt er, derselbe sei im Alter von 63 Jahren gestorben. Diese Nachricht ist wohl zu berücksichtigen, denn Superbi nimmt es äufserst genau mit den Daten und dem Lebensalter der Künstler, und dies ist einer der seltenen Fälle, in denen er dem Leser solche mitteilt. Cosmè wäre demnach im Jahre 1432 geboren.

Der Name des Malers lebt fort in den Elegien des Tito Strozzi, der des Längeren eine ferraresische Lais besingt, die von der Hand Cosmè's porträtiert sein wollte; unbeständig in ihren Wünschen, begehrte sie heute in diesem, morgen in jenem Kostüm gemalt zu werden, heute auf diese, morgen auf jene Weise.[1] Wie die Verse des Strozzi das Andenken an ein Porträt wachhalten, so fanden sich die folgenden aus dem »Tumultuario« des Ludovico Bigo Pittorio[2] auf dem Deckel einer Orgel, welche auf dem Altarbilde in San Giorgio fuori le mura zu Ferrara gemalt war:

»Surge puer; Roverella fores gens pulsat: apertum
Redde aditum. Pulsa, lex aita, intus erit.«

Die Altartafel der Roverella bestand aus einer Menge einzelner Abteilungen; in der Mitte sah man zwischen Pilastern mit hebräischen Inschriften auf dem Thron die Madonna, auf deren Knien das Kind ausgestreckt schlief; um sie herum sechs musizierende Engel. Die Bekrönung dieses Bildes bildete eine Lunette mit einer Pietà: der tote Christus von der Madonna auf den Knieen gehalten, zu beiden Seiten je

[1]) Herculis Strozae Titi filii carminum. Venetiis in aedibus Aldi et Andreae Asulani Soceri MDXIII.

[2]) Tumultuario. Carm. Libro IVº.

drei Heilige. Die Leidenschaftlichkeit und das Realistische von Cosmè's Kunstweise kommt in diesem Bilde so recht zum Ausdruck; hier wie in allen Bildern aus der Blütezeit des Meisters zeigt sich das liebevolle Suchen nach Naturwahrheit und Überfluss an Energie und Detaillierung. —

Tura muss einen gewaltigen Einfluss auf seine Zeitgenossen, auf die ganze ferraresische Kunst ausgeübt haben. Immer wieder finden wir Bilder, Fresken und Miniaturen, die dies durch ihr enges Anlehnen an seine eigenhändigen Schöpfungen beweisen. Er erzog eine Anzahl Jünger in der Kunst, aber unbekannt sind uns bis jetzt ihre Namen. Nur von einem gewissen Bartolommeo, der ihm im Jahre 1461 als Gehülfe diente, wissen wir; war dies der Maler Bartolomeo Rosetti, dessen Name 1482 und 1487 wieder erwähnt wird, oder Bartolomeo di Benedetto da Treviso, der für die Hochzeitsfestlichkeiten der Eleonora d'Aragona und Ercole's I arbeitete? 1461 sandte Gian Galeazzo Sforza einen seiner Schützlinge nach Ferrara, damit er sich von Tura in der Kunst unterrichten lasse; eine Thatsache, die beweist, wie grofs schon in jener Zeit der Ruhm Cosmè's sein musste. In der Kapelle von Belriguardo arbeitet er ferner mit zwei Gehülfen; bei den Notariatsakten finden wir Maler und Miniatoren Ferrara's als seine Zeugen, so unter Anderen einen Maler Teofilo di Cesena, der 1486 mit in seinem Hause wohnte. Alles dies lässt vermuten, dass er Schüler und Mitarbeiter gehabt habe, und obgleich dieselben bis heute der Geschichte unbekannt geblieben sind, glauben wir, dass durch sorgsames Nebeneinanderstellen der Werke, welche die Abkunft von Tura's Kunstweise verraten, der Weg zu neuen Funden gebahnt werde. Dann werden mit der Gestalt des Meisters auch die der Schüler, die aus seinem Atelier hervorgingen und seine Kunst verbreiteten, vor uns erscheinen.



Der tote Christus von zwei Engeln gehalten. Tafelbild von Cosma Tura. Kat. No. 51.

VERZEICHNIS DER WERKE DES COSMA TURA

VON F. HARCK

Der vorstehende Aufsatz Venturi's mit seinen interessanten dokumentarischen Nachrichten über Leben und Thätigkeit des Cosma Tura darf wohl als abschliefsende Arbeit über diesen ferraresischen Meister betrachtet werden; es erübrigt nur noch, ein möglichst vollständiges Verzeichnis seiner Werke hinzuzufügen. Wenn auch sämtliche monumentale Malereien Tura's der Zeit zum Opfer gefallen sind, so giebt es doch noch eine ganze Anzahl Tafelbilder, welche uns seine Kunstweise veranschaulichen und den hohen Rang, den er in der ferraresischen Schule des Quattrocento einnahm, erklären. Das nachfolgende Verzeichnis der Werke Cosmè's soll dem Aufsatze Venturi's nur als Anhang dienen, nicht aber denselben ergänzen. Ich verzichte daher auf jede Stilkritik des Meisters; dagegen erschien es der besseren Übersicht wegen angemessen, eine Scheidung der Werke in verschiedene Kategorien vorzunehmen. Unter die »echten« Werke habe ich aufser den in Venturi's Aufsatz dokumentarisch beglaubigten nur diejenigen aufgenommen, welche ihm nach allgemeiner Annahme zugesprochen werden und deren Stilcharakter direkt auf den Meister selbst hinweist; alle irgendwie zweifelhaften Werke, darunter einige von Crowe und Cavalcaselle angeführte, deren jetziger Standort unbekannt ist, sind dagegen unter die »angeblichen« Werke verwiesen.

A. ECHTE WERKE

I. Erhaltene und dokumentarisch beglaubigte Werke.

1. Verkündigung und Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen. Venturi, Cosma Tura S. 11. Beide bildeten früher die Thüren der Domorgel, wurden 1469 gemalt und am 11. Juni desselben Jahres mit Lire 111 bezahlt; 1735 wurden sie von der Orgel losgelöst, von dem Maler Gio. Batt. Cozza retouchiert und in dem Chore des Domes von Ferrara, ihrem heutigen Standorte, aufgehangen. L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara I, 67, Cr. u. Cav. V, 552.

II. Dokumentarisch beglaubigte, aber untergegangene oder verschollene Werke.

a. Fresken.

2. 1458—63. Fresken in dem Arbeitszimmer des Herzogs Borso, im Pal. Belfiore. Vent. S. 7, 8.

3. 1465—67. Fresken in der Bibliothek des Pico von Mirandola. Vent. S. 10, 11.

4. 1467. Fresken mit Darstellungen aus dem neuen Testament, in der Kapelle Sacrati in S. Domenico von Ferrara. Vent. S. 11.

5. 1469—71. Fresken der Kapelle von Belriguardo. Vent. S. 13. Untergegangen.

b. Gemälde.

6. 1458. Geburt Christi über der Eingangsthür der Domsakristei in Ferrara, im Auftrage des damaligen Kirchenvorstandes Vincenzo de' Lardi gemalt. Vent. S. 7.

Da dieses Werk nach Baruffaldi I, 65, Note 2, in die Sagrestia capitolare überführt wurde, wo es sich am Ende des XVIII Jahrhunderts noch befand, ist wohl anzunehmen, dass dasselbe ein Gemälde auf Holz oder Leinwand und kein Fresko war.

7. 1467. Anbetung der Könige, Altarhlatt der Kapelle Sacrati. Vent. S. 11. Später von Scarsellino übermalt, C. Cittadella I, 55, Baruffaldi I, 67.

8. 1472. Porträt des Ercole I für Eleonora von Aragonien. Vent. S. 21.

9. 1472. Porträt der Lucrezia d'Este. Vent. S. 21.

10. 1475. Kleine Bilder für den Altarschrein des Ercole I (Madonna mit Kind und Heilige). Vent. S. 24.

11. 1477. Drei Porträts des Don Alfonso. Vent. S. 25.

12. 1477—81. Drei Tafelgemälde mit nackten allegorischen Frauenfiguren für das Arbeitszimmer des Ercole I. Vent. S. 26.

13. 1479. Porträt der Isabella d'Este. Vent. S. 28.

14. 1479. Porträt der Lucrezia d'Este. Vent. S. 27.

15. 1485. Porträt der Beatrice d'Este. Vent. S. 28.

16. Weibliches Porträt. Erwähnt in den Elegien des Tito Strozzi. Vent. S. 32. Baruffaldi I, 82.

c. Arbeiten zu dekorativen und kunstgewerblichen Zwecken.

17. 1452. Zeichnung für den Ehrenpreis bei einem Wettrennen. Vent. S. 4.

18. 1452. Malereien an Kasetten. Vent. S. 4.

19. 1456. Fahne für die Schneiderinnung. Vent. S. 6.

20. 1457. Zeichnungen für Bankdecken, Lehnen und Thürvorhänge. Vent. S. 6.

21. 1458. Zeichnungen für Bankdecken. Vent. S. 7.

22. 1459. Zeichnungen für Bettdecken, Thürvorhänge und Bankdecken. Vent. S. 7.

23. 1459. Dekorative Arbeiten bei Gelegenheit des Einzuges des Herzogs Sforza in Ferrara. Vent. S. 8.

24. 1462. Dekorative Arbeiten für Alherto Maria d'Este. Vent. S. 8.

25. 1464. Dekorative Arbeiten bei Gelegenheit eines Tournieres. Vent. S. 9.

26. 1465. Zeichnungen für die Pferderüstung des Teofilo Calcagnino. Vent. S. 9.

27. 1467. Zeichnungen für Teppichwebereien. Vent. S. 10.

28. 1472. Zeichnungen für die Dekoration des Hochzeitbettes der Eleonora von Aragonien. Vent. S. 22.

29. 1472. Zeichnungen für silberne Tafelaufsätze. Vent. S. 22.

30. 1472. Zeichnungen für Stickereien und Pferdegeschirre. Vent. S. 23.

31. 1473. Vier Zeichnungen für Rücklehnen. Vent. S. 24.

32. 1475. Zeichnungen für Decken und Thürvorhänge. Vent. S. 24.

33. 1479. Zwei Zeichnungen für Wandteppiche. Vent. S. 28.

34. 1480. Zeichnung (Geschichte Salomo's) zu einem Vorhang. Vent. S. 28.

(Ein ohne allen Zweifel nach einem Entwurfe Tura's gewebter Arazzo befand sich vor etwa zwölf Jahren bei dem Antiquar Gius. Baslini in Mailand.)

III. Vorhandene, aber nicht beglaubigte Werke.

35. Wunder des heiligen Maurelius, und

36. Tod des heiligen Maurelius. Ferrara, Ateneo No. 8 und 9. Rundbilder auf Holz. Früher Sammlung Zafferini, Ferrara (Baruff. I, 77, Note 2). Cr. u. Cav. V, 558, Photogr. von Alinari. Im Katalog fälschlich Fr. Cossa benannt, aber schon von Baruffaldi (I, 77) dem Tura zugeschrieben. Nach C. Cittadella, Pittori e Scultori ferraresi I, 51, befanden sich diese Bilder zu seiner Zeit in der Sakristei der Kirche S. Giorgio fuori le mura von Ferrara;

nach Baruffaldi I, 77 gehörten sie zu dem Altarbild der Kapelle S. Maurelio in jener Kirche, das auch Agostino Superbi erwähnt. (Apparato degli Huomini illustri della Città di Ferrara; Ferrara MDCXX.) Ein anderer Teil dieses Altarbildes ist vielleicht die unter No. 46 aufgeführte Flucht nach Egypten, welche in der Gröfse mit den Maureliusbildern übereinstimmt.

37. Heiliger Hieronymus. Ferrara, Ateneo No. 121. Tempera auf Leinwand. Lebensgrofs, der Heilige auf einem Säulenstumpf stehend, zu seinen Füfsen der Löwe. Früher in S. Girolamo, Ferrara und Sammlung Hercolani, Bologna. Baruff. I, 81, Note I. Cr. u. Cav. V, 554.

38. S. Giacomo della Marca. Ferrara, Cav. Santini. Holz, Tempera. Halbfigur des Heiligen in einer Nische. Vent. S. 29. Früher Sammlung Costabili und Sacchetti in Ferrara, aus der Kirche S. Niccolo stammend und aller Wahrscheinlichkeit nach ein Teil des Bildes, das Tura in seinem Briefe an Ercole I erwähnt. Vent. S. 31. Baruff. I, 64; Laderchi, Quadreria Costabili I, 27.

39. Kruzifix vom Himmel herabschwebend. Ferrara, Sammlung Barbi-Cinti. Nach der Notiz von Petrucci (Baruff. I, 76) hätte es zu dem Bilde No. 44, das nach ihm aus der Certosa von Ferrara stammt, gehört; es ist nach Venturi's Ansicht das Einzige der in der Sammlung Barbi-Cinti dem Tura zugeschriebenen Bilder, das seinen Namen mit Recht trägt. S. No. 60.

40. Madonna mit Kind. Bergamo, Gall. Lochis 233. Holz, Tempera. Die vor einem roten Vorhang sitzende Madonna hält das zu ihr aufblickende Kind, das die Rechte segnend erhebt. Halbfiguren, Goldgrund. Cr. u. Cav. V, 554.

41. Pietà. Paris, Louvre, Mus. Napoléon (No. 109, Kat. Reiset; 418, Kat. Tauzia). Holz. — Die Madonna hält den Leichnam Christi auf ihren Knien, zu jeder Seite drei Heilige. Früher Sammlung Campana, Cr. u. Cav. V, 557. Lünette zu der thronenden Madonna der National Gallery in London (s. No. 43). Wie diese ein Teil des Altares der Familie Roverella in San Giorgio fuori le mura von Ferrara. S. Vent. S. 32. Andere jetzt verschollene Teile desselben waren: das Porträt des Bischofs Lorenzo Roverella, die Einzelfiguren der Heiligen Petrus, Paulus, Georg, Maurelius, Bernhard und Benedict, eine Predella mit Darstellungen aus dem Leben der beiden Letzteren und ein knieender Mönch. Baruff. I, 78, 79. (Nach Petrucci, Baruff. I, 77, Note 3, befanden sich die Tafeln mit den Heiligen Bernhard und Benedict einst in der Sammlung Nagliati al Ponte Lagoscuro, dann Gal. Colonna in Rom.)

42. Heiliger Mönch. Paris, Louvre, Mus. Napoléon (110 Kat. Reiset, 419 Kat. Tauzia). Holz. Mönch in hellgrauer Kutte, in einem Buch, das er in der Linken hält, lesend. Goldgrund. Cr. u. Cav. V, 557.

43. Thronende Madonna mit Kind von musizierenden Engeln umgeben. London, National Gallery No. 772. Holz. Photographiert. Gehörte wie No. 41 zu dem Roverella-Altar. Früher Sammlung Eastlake-London, Frizzoni-Bergamo, Zafferini-Ferrara. Baruff. I, 78. Cr. u. Cav. V, 557. Vent. S. 32.

44. Büfsender heiliger Hieronymus. London, National Gallery 773. Holz. Früher Sammlung Eastlake-London, Costabili-Ferrara, Rizzoni-Ferrara (C. Cittadella IV, 308). Nach Laderchi, Quadreria Costabili I, 27, nur Teil eines gröfseren Bildes. S. No. 39. Cr. u. Cav. V, 553.

45. Madonna. London, National Gallery 905. Holz. Madonna nach rechts gewandt sitzend, den Kopf nach links geneigt. Halblebensgrofse Halbfigur. Ist identisch mit dem von Cr. u. Cav. V, 554 in der Sammlung Barker aufgeführten Bilde.

46. Flucht nach Egypten. London, Mr. Benson, früher im Besitz von Mr. Graham und 1883 im Bethnal Green Museum ausgestellt. Rundbild, Holz. Die Madonna, das schlafende Kind in den Armen haltend, sitzt auf dem nach links schreitenden Esel, der von Josef geführt wird. Felsige Landschaft. Stimmt in der Gröfse mit den Maureliusbildern des Ateneo in Ferrara überein und gehörte wahrscheinlich ebenfalls zu dem Altar der Kapelle S. Maurelio. S. No. 36.



COSMA TURA

ALLEGORISCHE FIGUR (Kat. No. 54)



47. Verkündigung und zwei Heilige. Sammlung Cooke in Richmond. Vier kleine zusammengehörige Bilder auf Holz, die wohl ursprünglich ein Dyptichon bildeten.

48. Pietà. Venedig, Museo Correr, Saal VII, No. 43. Holz. Madonna auf Sarkophag sitzend, die linke Hand des in ihrem Schofse ruhenden Leichnams Christi küssend, links ein Baum, auf dem ein Affe sitzt, im Hintergrunde der Kalvarienberg. Cr. u. Cav. V, 554.

49. Heiliger Sebastian. Venedig, Antiquar Guggenheim. Holz. Der lebensgrofse Heilige an eine Säule gebunden, von Pfeilen durchbohrt, in der Ferne links ein Krieger in grauer Rüstung an eine Säule gelehnt. Das Bild befand sich früher unter dem Namen Cossa in der Sammlung Costabili in Ferrara und wurde dann auf Grund der hebräischen Inschrift, die sich an der Säule befindet und Lorenzo Costa bedeuten soll, diesem Letzteren zugeschrieben (Laderchi, Quad. Cost. I, 39). Das Bild hat aber nicht die geringste Verwandtschaft mit irgend einem bekannten Werke des Costa, sondern zeigt alle Stileigentümlichkeiten des Cosimo Tura. Lermolieff, die Werke etc. S. 276. Cr. u. Cav. V, 575.

50. Thronende Madonna mit den Heiligen Augustin, Hieronymus, Katharina und Apollonia. Berlin, Museum No. 111. Cr. u. Cav. V, 554. Früher Sammlung Solly. Nach Petrucci (Baruff. I, 75, Note 1) für den Hauptaltar der Kirche S. Lazzaro in Ferrara gemalt, dann in S. Giovanni Battista dei Canonici Lateranensi (Baruff. I, 74). C. Cittadella I, 52, nennt als Standort dieses Bildes die Kirche der Madonna della Consolazione, verwechselt es aber nach Petrucci (Baruff. I, 75, Note I) mit einem anderen dort befindlich gewesenen Bilde. Siehe die Tafel bei Seite 8.

51. Christus im Grabe von 2 Engeln gehalten. 1878 im Handel in Italien. Siehe die Abbildung S. 33.

52. Heiliger Sebastian, und

53. Heiliger Christoph. Berlin, Museum No. 1170b und 1170c. Holz. Einviertel lebensgrofse Einzelfiguren, späte manierierte Bilder. Cr. u. Cav. V, 556.

54. Allegorische Figur. Berlin, Sammlung Beckerath. Federzeichnung. Sitzende allegorische Frauengestalt. Siehe die Tafel.

55. Apostel. Florenz, Uffizien. Federzeichnung. Sitzender Apostel, in einem Buche lesend. Nach Venturi sicher dem Tura gehörig.

B. ANGEBLICHE WERKE

I. Vorhandene, aber zweifelhafte oder ihm mit Unrecht zugeschriebene Werke.

56. Verkündigung. Ferrara, Sammlung Lombardi. Holz. Links der Engel der Verkündigung, rechts die Madonna vor einem Betstuhl knieend, Ausblick in einen brunnengeschmückten Garten, den eine Frau mit einem Krug auf dem Haupte verlässt. Für die Familie Graziadei, deren Wappen sich auf dem Bilde befindet, gemalt. Dem Tura zugeschrieben und ihm sehr nahe stehend, aber doch wohl nur Schülerarbeit.

57. Heiliger Sebastian. Ferrara, Sammlung Lombardi. Holz. Der Heilige stehend in felsiger, noch sehr ungeschickt ausgeführter Landschaft. Rechts auf einem Cartellino die Aufschrift:

S + SABASTIANVS

Ŧ

Diese und das Bild sind total übermalt, so dass es unmöglich ist, den Maler zu bestimmen.

58. Heiliger Hieronymus. Ferrara, Ateneo No. 122. Photographiert von Alinari. Der Heilige in Kardinalstracht, lebensgrofse Figur. Im Kataloge dem Tura zugeschrieben, aber nur von einem tüchtigen Schüler desselben. Nach Petrucci (Baruff. I, 81, Note I), der ebenfalls Tura für den Maler desselben hält, befand sich das Bild früher in der Sakristei der Karmelitaner von San Girolamo. Von Cr. u. Cav. V, 554 für Schülerarbeit erklärt.

59. Grablegung. Ferrara, Ateneo No. 123. Holz. Photographiert von Alinari. Kleines Bild mit vielen Figuren. Aus der Sammlung Costabili stammend und wohl noch auf Grund von Laderchi's Attribution (Laderchi, Quadreria Costabili S. 27) dem Tura zugeschrieben. Von einem schwachen ferraresischen Maler um 1460, der zu Tura in gar keiner Beziehung steht.

60. Verschiedene Bilderfragmente. Ferrara, Barbi-Cinti. Aufgeführt von Petrucci (Baruff. I, 76, Note I); das einzige von Tura herrührende Bild ist das unter No. 39 erwähnte; nach Venturi ist die Madonna mit Kind das Werk eines unter dem Einfluss des Piero della Francesca stehenden Ferraresen, während die übrigen Schülern Tura's angehören.

61. Dreifaches Porträt. Ferrara, Sammlung Strozzi. Tempera, Leinwand. Rechts junger bartloser Mann im Profil nach links, auf der linken Hand einen Falken haltend, die Rechte auf die Schulter der links von ihm stehenden Frau gelegt; diese in dreiviertel Ansicht wie der vor ihr befindliche Knabe, auf dessen beiden Schultern ihre Hände ruhen. Hinten blau-grüner Vorhang mit davorhängender Korallenschnur. Das Bild trägt die spätere Aufschrift:

Ubertus et Marchio Thomas de Sacrato.

Von Cr. u. Cav. V, 557 dem Tura zugeschrieben, doch scheint die Behandlung für ihn zu weich und kraftlos, so dass ihm das Bild in seinem jetzigen abgeriebenen Zustand nicht mit Sicherheit zugesprochen werden kann. Eher scheint es derselben Hand anzugehören, wie das Verkündigungsbild bei Lombardi No. 55.

62 und 63. Zwei allegorische Frauengestalten. Ferrara, Sammlung Strozzi No. 378 und 379. Holz. Wahrscheinlich gehörten sie mit No. 64 und 65 zusammen und stellten die vier Jahreszeiten dar, die sich früher in der Sala del Officio dell' Inquisizione befanden (Baruff. I, 80). Zu Baruffaldi's Zeiten befanden sich zwei davon, nach ihm Sommer und Herbst, in der Sammlung Costabili, zwei bei Sig. Filippo Pasini; diese beiden müssten wir dann hier vor uns haben. Sie sind von einem sehr tüchtigen Zeitgenossen Tura's, der Piero della Francesca's Einfluss erfahren, und zeigen manche Verwandtschaft mit dem bezeichneten Bilde des Michael Panonio in Pesth (National-Galerie 46). Sehr stark beschädigt und gesprungen. Cr. u. Cav. V, 553.

64. Allegorische Frauengestalt. Bis 1885 Sammlung Costabili, Ferrara. Holz. Herbst? Wie die vorigen. Sehr stark ruiniert. Cr. u. Cav. V, 553.

65. Allegorische Frauengestalt. Venedig, Sammlung Layard. Holz. Frühling? Gut erhalten. Siehe No. 62 und 63. Cr. u. Cav. V, 553. Von mir früher, ohne Kenntnis des Originals auf Grund der Bestimmung von Crowe und Cavalcaselle dem Tura zugeschrieben (Jahrbuch der Preufs. Kunsts., V, 1884, S. 119), dem es jedoch ebensowenig wie die drei vorigen angehört.

66. S. Antonius Abbas. Mailand, Dr. Levis. Holz. Der Heilige in einer Nische; ganz kleines, sehr sorgsam ausgeführtes Bild. Nach Cr. u. Cav. V, 554 von Tura, aber wie das Folgende dem Francesco Cossa näher stehend. Früher bei Costabili.

67. Heiliger Bischof. Mailand, Sammlung Poldi-Pezzoli. Holz. Pendant zu dem vorigen und wie dieses aus der Sammlung Costabili stammend. Cr. u. Cav. V, 554.

68. Caritas. Mailand, Sammlung Poldi-Pezzoli No. 93. Holz. Caritas auf Thron sitzend, zu ihren Füfsen drei tanzende Knaben. Nach Cr. u. Cav. V, 557 von Tura. Nur Schülerarbeit und den sogenannten vier Jahreszeiten sehr nahe verwandt.

69. Männliches Porträt. Mailand, Sammlung Poldi-Pezzoli No. 77. Holz. Cr. u. Cav. V, 552 möchten dasselbe auf Tura zurückführen, doch lässt sich meiner Ansicht nach nicht einmal die Hand eines Ferraresen darin erkennen.

70. Männliche Figur. Florenz, Uffizien No. 337. Photographiert von Braun, 665. Männliche, stehende Figur, in der Rechten einen Stab. Lavierte und weifs gehöhte Zeichnung auf gegipstem Papier. Dem Tura zugeschrieben. Ferraresisch, aber keinem bestimmten Meister zuteilbar.

71. Petrus und

72. Johannes der Täufer. Florenz, Galerie Panciatichi. Petrus, in der Rechten die Schlüssel, in der Linken ein Buch haltend, in dem er liest; Johannes, im Profil nach links,

in der Rechten eine Schale haltend. Von Cr. u. Cav. V, 554 dubitativ dem Tura zugeschrieben, in Typus und Faltenwurf aber ganz von ihm abweichend. Von einem ganz unter dem Einfluss des Mantegna stehenden Künstler.

73. St. Georg und

74. St. Michael. Früher London, Sammlung Barker. Von Crowe und Cavalcaselle dem Tura zugeschrieben. Ersterer wird als Gegenstück zu No. 66 und 67 aufgeführt und ist in diesem Falle entschieden dem Tura abzusprechen. Cr. u. Cav. V, 554.

75. Heiliger Bernhardin. Ferrara, Sammlung Costabili. Der Heilige in einer Nische stehend, fast lebensgrofs.

76. Heiliger Bernhardin. Ferrara, bei Conte Giov. Batt. Canonici. Halbfigur des Heiligen in Nische.

77. Heiliger Hieronymus. London, weiland Lord Bromley, früher bei Lord Ward. Der Heilige in einer Höhle, kleines Bild. Diese drei, von Crowe und Cavalcaselle (V. 553, 554, 556) dem Tura zugeschriebenen Bilder sind mir unbekannt geblieben. Ersteres befand sich schon 1882 nicht mehr in der Sammlung Costabili.

78. Christus im Grabe. London, National Gallery No. 590. Von Marco Zoppo. Cr. u. Cav. V, 556.

79. Heimsuchung Mariä. Forlì, S. Mercuriale. Dem Tura zugeschrieben, aber schon von Cr. u. Cav. V, 557 einem lokalen Meister zugewiesen.

80. Erlöser, das Kreuz tragend. Ferrara, Conte Saracco Riminaldi. Von Laderchi in einem an den Marchese Selvatico gerichteten Brief (Bologna 1840, Tipografia della Volpe) dem Tura zugeschrieben, nach Venturi aber nur Schülerarbeit.

81. Fresken im Pal. Schifanoja. Ferrara. In meinem Aufsatze über die Schifanoja-Fresken (Jahrbuch der K. Preufs. Kunsts., Bd. V, 1884, S. 119 ff.) war ich für die Thätigkeit Tura's in einzelnen Abteilungen der Nordwand eingetreten; wiederholte Vergleiche belehrten mich aber darüber, dass hier keine eigenhändigen Arbeiten des Meisters, sondern nur die von Schülern vorliegen. Die vorstehenden dokumentarischen Nachrichten Venturi's über die Thätigkeit Tura's während der Jahre, in welche die Ausschmückung des Saales im Palazzo Schifanoja fällt, geben uns wohl die Gewissheit, dass Tura selbst keinen Anteil an ihnen haben konnte. Der von Venturi (Kunstfreund, 1885, No. 9) mitgeteilte Brief des Francesco Cossa, in welchem dieser seine eigene künstlerische Stellung gegenüber derjenigen der neben ihm beschäftigten Maler hervorhebt, muss ebenfalls dazu beitragen, die Annahme der Thätigkeit eines damals so viel beschäftigten und geschätzten Meisters, wie Tura es war, auszuschliefsen.

II. Verschollene und nur durch die Litteratur bekannte Werke.

Folgende Werke Tura's finden sich bei den älteren ferraresischen Lokalschriftstellern noch erwähnt:

Bei Scalabrini, Memorie istoriche delle Chiese di Ferrara, Ferrara 1773: in S. Giovanni ein hl. Franziskaner mit einer Lilie in der Hand; in San Francesco zwei Tafelbilder, das eine die Heiligen Fiorentino und Antonio, das andere S. Bernardino darstellend; in Sta. Maria in Vado die Flucht nach Egypten.

Bei C. Cittadella, Catologo istorico de' Pittori e Scultori ferraresi, Ferrara 1782: in der Sakristei der Kirche della Consolazione eine Pietà in Halbfiguren (nach einigen von Baldassare Estense), im Kloster der Kapuzinerinnen Gethsemane in S. Romano verschiedene Heiligenfiguren; im Kloster von S. Guglielmo verschiedene Scenen aus dem Leben des hl. Eustachius (auch von Scalabrini ohne Angabe des Gegenstandes angeführt); in Sta. Maria degli Angeli eine Lünette mit der Madonna; in der Parochialkirche S. Giacomo, Terra d'Argenta, Maria mit Heiligen; bei Sig. Paolo Scalabrini ein Bild (ohne Angabe des Gegenstandes); ein kleines Bild bei Sig. Porcari; bei C. Cittadella ein Johannes Baptista und ein hl. Georg; in Casa Zafferini die vier Kirchenväter; bei Sig. Ghedini eine kleine Madonna mit Kind.

Bei C. Laderchi, Descrizione della Quadreria Costabili, Ferrara 1838: die Halbfigur des S. Bernardino da Siena, eine thronende Maria mit Kind (jetzt in Bergamo?), Maria, das Kind anbetend, die Halbfigur des kreuztragenden Christus, das Porträt eines jungen Mannes, die Heiligen Georg und Maurelius, einmal in kleinem, einmal in grofsem Format; sämtlich in der Sammlung Costabili.

Bei Gir. Baruffaldi, Vite de' Pittori e Scultori ferraresi, Ferrara 1844. Neben den meisten der vorher angeführten Werke finden sich bei ihm noch folgende: im Oratorio di S. Lodovico die Heiligen Ludwig von Frankreich und Francesco d'Assisi; in S. Luca ein Altarbild mit verschiedenen Heiligen (da es 1434 gemalt worden sein soll, kann es Tura nicht angehört haben); im Kloster S. Guglielmo eine Verkündigung, Madonnen in den Klöstern S. Vito, Corpus domini, S. Agostino, S. Caterina martyre; im Kloster Sta. Monaca ein S. Niccolo; im Kloster S. Antonio ein Kruzifix mit Johannes, Magdalena und anderen Heiligen; im Kloster Monte d'Alverno ein hl. Franziskus; bei Sig. Rizzoni ein hl. Georg; bei Sig. Ubaldo Sgherbi die Heiligen Hieronymus und Johannes Baptista; bei Sig. Varanno eine Madonna mit Kind; bei Sig. Niccolo Baruffaldi das Porträt des Dichters Tito Strozzi.

DIE ERGEBNISSE DER AUSGRABUNGEN ZU PERGAMON 1883—1886

VORLÄUFIGER BERICHT

VON

C. HUMANN, R. BOHN, M. FRÄNKEL.

Carl Humann schloss seinen letzten Bericht über die Ausgrabungen in Pergamon (Jahrbuch III, S. 67) mit dem lebhaften Ausdrucke der Hoffnung, dass man die Arbeiten noch weiter fortsetzen würde. Und in der That waren die Aufforderungen dazu sehr dringend.

Ausgangspunkt und Hauptgegenstand der ganzen Untersuchung war der grofse Altar mit seinen Bildwerken gewesen; die Grabungen hatten aber geschlossen mit dem Funde von Stücken der Gigantomachie-Reliefs am Westabhange unter dem Altarplateau, ohne dass eine Grenze erreicht gewesen wäre, welche den Fortgang solcher Funde unwahrscheinlich gemacht hätte.

Neben den Altar war als zweites grofses Untersuchungsobjekt das Athenaheiligtum getreten; sein Plateau war allerdings vollständig abgeräumt, aber man musste sich sagen, dass hinabgefallene Stücke notwendigerweise an den Abhängen nach Westen und Süden, die noch unabgeräumt waren, verschüttet liegen und auch in dem noch nicht abgetragenen späteren Mauerwerk am Rande des Plateaus stecken mussten.

Es handelte sich also darum, das, was man begonnen, wenigstens so weit fortzusetzen, als mit Sicherheit eine Vervollständigung des schon gewonnenen Materials zu erwarten war. Zugleich musste bei solchem weiteren Vorgehen ein Zuwachs an Kenntnis des Ganzen der hellenistischen Königsstadt gewonnen werden. Wenigstens die Burgkrone, wo vornehme Gebäude, wie namentlich die königlichen Wohnungen, noch zu suchen schienen, konnte man zu erledigen wünschen.

Die Anträge der Museumsverwaltung, welche in diesem Sinne im Herbst und Winter 1882 formuliert wurden, fanden wie das Fürwort der Königlichen Akademie der Wissenschaften so die Anerkennung der Herren Minister; im Auftrage des Auswärtigen Amts erwirkte die Kaiserliche Botschaft die Erlaubnis der ottomanischen Regierung, und Seine Majestät der König hatte die Gnade, zu Anfang Mai 1883 eine Summe aus dem Allerhöchsten Dispositionsfonds zu bewilligen, mit der man abermals ein Jahr zu arbeiten in den Stand gesetzt wurde.

Aber das zunächst in Aussicht genommene Jahr verging, ohne dass wir hätten abschliefsen können; noch einen zweiten Sommer hindurch konnten die Arbeiten aus Museumsmitteln im Gange gehalten werden. Die Aufgaben hatten inzwischen ganz unerwartete Formen angenommen, indem wir da, wo wir zunächst nur noch Ergänzungsstücke zu suchen gedacht hatten, zwei grofse Baukomplexe auftauchen sahen: Markt und Theater. Demgegenüber musste im Sommer 1884 vorläufig nachgelassen werden. Die Museumsverwaltung fand aber noch einmal bei den Herren Ministern Gehör und bei Seiner Majestät dem Könige, welcher persönlich vom Stande der Sache Einsicht zu nehmen geruhte, gnädige Geneigtheit zur Bewilligung einer neuen Jahresrate aus dem Allerhöchsten Dispositionsfonds. So konnte die Arbeit im Sommer 1885 mit voller Kraft aufs Neue wieder aufgenommen und mit einer besonderen Beihülfe Seiner Excellenz des Herrn Ministers hierbei auch die bisher nur in der Hauptsache vollendete Ausgrabung am sogenannten Augusteum, welches wir jetzt als Trajaneum erkannten, noch weiter durchgeführt werden.

Im letzten Jahre der Arbeiten trieben noch einige besondere Einzeluntersuchungen aus dem Stamme der Hauptuntersuchung hervor; mehr und mehr über den Rahmen der Museumsaufgaben hinauswachsend, fanden sie ihren Halt grofsenteils an der Unterstützung der Königlichen Akademie der Wissenschaften. Der Art war die kartographische Aufnahme der pergamenischen Landschaft durch Herrn von Diest und Genossen, später deren archäologische Vervollständigung durch Herrn Schuchhardt, sodann das genauere Studium einzelner Städteplätze im pergamenischen Gebiete, namentlich das der Ruinen von Aigai (Nemrud-kalessi) durch die Herren Bohn, Schuchhardt und Senz, endlich die Untersuchung der Wasserleitungen von Pergamon, welche mit Genehmigung seines erlauchten Herrn, des Grafen von Stolberg-Stolberg, Herr Gräber ausführen durfte und welche Herr Schuchhardt noch ergänzte.

Im Winter 1886 ging diese ganze zum Schlusse stark gesteigerte Thätigkeit zu Ende. Es wurde im Einvernehmen mit den türkischen Behörden für die Bewachung der Ausgrabungsstätte Sorge getragen. Den Besuchern des denkwürdigen Platzes ist endlich auch ein »Führer durch die Ruinen von Pergamon«, herausgegeben von der Generalverwaltung der Königlichen Museen (Verlag von W. Spemann 1887), geboten.

So sind wir nunmehr zu einem Abschlusse gelangt, wenn er auch hoffentlich nicht ein- für allemal das Ende der Untersuchung von Pergamon bleiben wird; vor der Hand aber ist es geraten, erst einmal das abschliefsende Werk der »Altertümer von Pergamon« den Ausgrabungen nachkommen zu lassen. Die Herausgabe hat mit dem zweiten Bande begonnen, dessen Korrekturbogen Herr Bohn an Ort und Stelle

während des Fortganges der Ausgrabungen erledigt hat. Drei andere Bände stehen der Vollendung zunächst: der des Herrn Stiller über das Trajaneum, einer des Herrn Bohn über die Theaterterrasse und der von den Herren Fränkel und Fabricius geförderte Band der Inschriften.

I. ARBEITS-BERICHT

VON CARL HUMANN

Die erste pergamenische Kampagne mit dem sich an dieselbe anschliefsenden Transportgeschäft hat vom 9. September 1878 bis in den April 1880 gedauert, die zweite vom 24. August 1880 bis Dezember 1881, und die dritte, von welcher hier berichtet werden soll, vom 18. April 1883 bis zum 15. Dezember 1886. Über die Ziele, welche in dieser letzten Ausgrabungsperiode verfolgt wurden, ist im Vorstehenden bereits Rechenschaft gelegt. Ich wurde auch dieses Mal von Seiner Excellenz dem Herrn Minister mit dem Auftrage der Leitung der Arbeiten beehrt und zwar ebenso wie früher, unter Herrn Direktor Conze's Direktive und mit Unterstützung des Herrn Regierungsbaumeisters Bohn, welcher gleich zu Anfang als mein Stellvertreter zu fungieren hatte, da ich auf einige Monate durch eine andere Unternehmung in Anspruch genommen wurde. Von der Königlichen Akademie der Wissenschaften war nämlich im vorhergehenden Jahre die Entdeckungsreise des Herrn Dr. O. Puchstein nach dem Nemrud-Dagh veranlasst und hatte zu der Feststellung geführt, dass dort auf einer Spitze des Taurus das Grabmonument des Königs Antiochus von Commagene in ansehnlichen Resten erhalten sei. Die Akademie hatte nunmehr weiter beschlossen, dass Herr Puchstein noch einmal hingehen solle und ich ihn zu begleiten habe, um den Fund praktisch auszubeuten. Der Beginn dieser Expedition fiel mit dem Beginn der pergamenischen Arbeiten zusammen.

Am 17. April 1883 konnte ich deshalb nur auf einige Tage nach Pergamon gehen, um die ersten Einleitungen zu treffen. Der frühere zweite Aufseher Jani Samothrakis begleitete mich und blieb gleich da, während der erste Aufseher, Jani Laludis, die Expedition in die Commagene mitmachen sollte. Bei meiner Rückkehr nach Smyrna trafen auch die Herren Bohn und Puchstein dort ein.

Am 1. Mai früh um Mitternacht schifften Puchstein und ich uns nach Syrien ein und denselben Tag reiste Bohn nach Pergamon. Am 6. traf daselbst der neu ernannte Kommissär Ibrahim-Ilmi-Effendi ein, brachte den neuen Firman mit und am 7. begann Bohn die eigentliche Arbeit mit 28 Mann, die sich am folgenden Tage auf 37 und bis zum Ende der Woche auf 50 mehrten. Sie arbeiteten am Abbruch der byzantinischen Mauer und am Abtrag des Schuttes westlich unter dem Altarplatze. Ein gröfseres Stück Platte der Gigantomachie und 65 teils sehr ansehnliche Bruch-

stücke derselben, sowie mehrere Inschriften waren die Ausbeute gleich der ersten Woche. Die zweite Woche vom 14. bis 19. Mai begann mit 65 Arbeitern und endigte mit 77. Ein Regen störte die Arbeit, so günstig er ihr sonst im Sommer durch das Auflockern des Schuttes und Niederschlagung von Staub sein kann. Weitere Fragmente kamen zum Vorschein; auch ein grofses Friesstück von der Vorhalle des Athenaheiligtums fand sich in der byzantinischen Mauer. Am 15. Mai erhielt Bohn einen Genossen in Herrn Dr. Ernst Fabricius, der sich um die pergamenische Inschriftenkunde noch sehr verdient machen sollte.

Da die Arbeiter ziemlich zahlreich waren, so liefs Bohn neben der Hauptarbeit noch einzelne Stellen zur Aufklärung der Stadtbefestigungen aufdecken, eine Arbeit, die bis zum Schlusse beständig im Auge gehalten wurde. Zunächst wurde das grofse Ostthor, in halber Höhe der Burg am Hauptwege gelegen, in Angriff genommen, dann auch das gewölbte Thor östlich vom römischen Gymnasium; im Übrigen wurden die angefangenen Arbeiten in der Woche vom 21. bis 26. Mai mit 80 Mann fortgesetzt. Die Woche vom 28. Mai bis 2. Juni begann noch mit 80 Leuten, doch verminderte sich deren Zahl in Folge der Ernte nun sehr bald, sodass Bohn den ganzen Juni hindurch nur über 50 Mann verfügen konnte. Der Mai hatte an Funden hauptsächlich Inschriftreste vom Zeusaltar geliefert, sowie gröfsere und kleinere Fragmente der Gigantomachie. Unter den gröfseren Stücken befand sich ein von einem Seepferd umschlungener Gigantentorso und einige dazu gehörende Stücke. Erst in der späteren Arbeit im Museum zeigte sich, dass sie an den See-Centauren auf der Front links von der Treppe passten und dass sie ferner Teile einer Eckplatte waren. Damit war wieder einmal durch ein verhältnismäfsig kleines Stück ein grofses Resultat erreicht. Diese neue Eckplatte schloss nämlich eine von einer anderen Ecke beginnende Reihe von sechs Platten ab, womit die Breite der Fronten beiderseits der Altartreppe und somit auch die Breite dieser selbst gegeben war, wie das in der 7. Auflage der Beschreibung der pergamenischen Bildwerke auf S. 20 f. bereits mitgeteilt ist.

Abgesehen von der durch die Ernte herbeigeführten Verminderung der Arbeiterzahl und den griechischen Feiertagen brachte der Juni auch Störung durch abnormes Wetter, abwechselnd Regen und Südsturm, welche das Arbeiten am Südwestabhange sehr erschwerten. Auf der grofsen Westterrasse fand sich am Südende ein Thor römischer Zeit, das einst überwölbt und mit Marmor verkleidet den Zugang gebildet hatte. An Fundstücken sind namentlich anzuführen: ein behelmter Kopf mit Pfeil im Auge; er gehört dem Giganten, der zu Apollo's Füfsen liegt; der Oberkörper eines Giganten mit linkem Arm; verschiedene Arme und Hände mit Fackeln; ein Fufs, auf einen Schlangenleib tretend, Schlangenköpfe, Gewandstücke und viele kleinere Fragmente der Gigantomachie sowohl als vom Telephosfriese.

Vom 12. bis 19. Juni waren die Herren Fowler vom amerikanischen Institut in Athen und Dr. Baumgarten zum Besuch da.

Im Juli blieb die Arbeiterzahl durchschnittlich wie im Juni. Auf der Westterrasse wurde das eben erwähnte Zugangsthor ganz freigelegt und dann die Arbeit hier vorläufig eingestellt. Es tauchte die Frage nach der Lage des Marktes auf; ein Inschriftfund brachte darauf, ihn in der Gegend des Altars zu suchen. Bohn vermutete und die Folge gab ihm Recht, dass eine unterhalb der byzantinischen Mauer verlaufende Stützmauer nach Süden die Grenze bilden möge. Das ganze Terrain zwischen dem Altare und der byzantinischen Mauer war in der ersten Kampagne nach Skulpturen durchsucht, aber nicht rein abgetragen worden; Mauerläufe, Fun-

dierungen, Pflaster u. s. w. auf seinem Boden hatten nicht völlig aufgedeckt und ihrem Zusammenhange nach erkannt werden können. Der erste Anfang, dieses nachzuholen, wurde jetzt gemacht und wenigstens jene südliche Begrenzung zunächst festgestellt. Übrigens führte Bohn die Freilegung des Abhanges zwischen dem Athenaheiligtum und dem Zeusaltar fort, beschäftigte einige Leute bei der Untersuchung der Befestigungsmauern und gelangte zu immer gröfserer Klarheit über eine Mauerlinie, welche einst auf halber Höhe des Berges oberhalb der heute noch augenfälligen verlief. Westlich unterhalb des Altarplateaus wurde mit dem Schuttabtrage auf der grofsen Terrasse fortgefahren, deren Boden indessen erst im August erreicht. Der Juli ergab im Ganzen 50 gröfsere und 80 kleinere Fragmente der Altarskulpturen, dann am Abhange unterhalb des Athenatempels eine weibliche Statue ohne Kopf und Arme, von gleicher Arbeit und Auffassung, wie das Museum deren schon mehrere besitzt. In der byzantinischen Mauer fanden sich aufser einigen Skulpturfragmenten mehrere Friesstücke, welche Bohn den Propyläen vom Athenaheiligtum zugewiesen hat. Das Inventar der Inschriften dieser Kampagne ging bereits bis No. 49.

Vorübergehendes Unwohlsein führte Herrn Fabricius um Ende Juli nach Smyrna, wo er mit Herrn Dr. Puchstein zusammentraf, der kurz zuvor mit mir von Syrien nach Smyrna heimgekommen war und jetzt Herrn Fabricius nach Pergamon begleitete. Ich selbst konnte noch nicht dahin kommen, da ich, um uns das Relief der Löwenjagd aus Saktschegözü (Perrot und Chipiez, Hist. de l'art. IV, p. 553) zu sichern, zunächst nach Konstantinopel, wohin jenes Relief inzwischen gebracht war, zu reisen für nötig hielt.

In den ersten zehn Tagen des August liefsen der türkische Beiram und etliche griechische Feiertage die Arbeiten in keinen fröhlichen Schwung kommen, erst von da ab wurden 60 und mehr Leute beschäftigt, die sich nach abgethaner Ernte im August noch bis 80 vermehrten und den ganzen September in dieser Anzahl blieben. Der Oktober brachte noch mehr Arbeiter, bis 90, welche Zahl in der ersten Novemberhälfte ziemlich die gleiche blieb, dann sogar auf 130 stieg. Auch im Dezember arbeiteten wir noch an guten Tagen mit 110 Mann, bis Winterpause gemacht wurde, während der nur 20 Mann beibehalten wurden.

Die Hauptarbeitskräfte waren im Laufe des August am Abhange zwischen dem Altare und dem Athenaheiligtume vereinigt, einige Mann auch unterhalb des Austrittes der Felsentreppe, welche von dem Plateau neben dem Athenatempel als kleiner Tunnel durch den lebendigen Felsen hinabführt, angestellt. Was diese Anlage bezweckte, sollte untersucht werden, und diese kleine Untersuchung wurde folgenreich. Beim Austritt der Treppe fand sich, dass zunächst einige unregelmäfsige Stufen sich aufsen am Felsen abwärts fortsetzten und dass dann der Fels glatt bearbeitet war. Bohn suchte weiter, in der Meinung, hier etwa Terrassierungen finden zu müssen. Am 17. August schrieb er ins Tagebuch: »Der Einschnitt unter der Felsentreppe lässt noch immer keine Terrasse erkennen; wohl aber erscheinen einige Reihen von Blöcken übereinander, weicher Stein, auch einfach profilierte Werkstücke; die geringen Anzeichen erwecken den Gedanken, dass sie die Reste von Sitzstufen sein könnten. Darauf erscheint die Terrasse sofort in einem anderen Licht.« Wenn hiermit der Wunsch nach weiterer Abräumung nahe gelegt wurde, so stutzte man zugleich vor den gewaltigen Hindernissen; denn auf diesem Abhange lag über dem Urschutt noch der ganze Abraum unserer Ausgrabungen aus dem Athenaheiligtum. Hätte ich in der zweiten Kampagne auch gewusst, dass wir einst den westlichen Abhang würden ab-

räumen müssen, so wäre ich dennoch genötigt gewesen, den Schutt hier abzulagern; denn eine zwei- und dreimalige Bewegung desselben war immer noch billiger, als eine Abfuhr nach der Ostseite wegen der dabei zu überwindenden Steigung gewesen wäre. Wir hatten also nichts zu bereuen, besahen aber kopfschüttelnd die ungeheure, auf dem Abhange lagernde Schuttdecke, als mir Bohn bei meiner Ankunft in Pergamon am 22. August ein Stück Graben zeigte, das er von oben hinunter bis auf die Stufen getrieben hatte. Unten auf der Sohle der Terrasse hatte er ebenfalls bereits ein Stück weit aufräumen lassen und hier eine Reihe quadratischer Löcher gefunden, von denen er gleich richtig vermutete, dass sie zur Aufnahme von Masten oder Pfosten gedient und einer Anlage für Schaustellungen angehört haben dürften.

Nach einigen Tagen musste ich nach Smyrna zurück und Dr. Puchstein verlies Pergamon mit mir. Ich wollte, ehe ich mich wieder den Arbeiten in Pergamon widmete, vorher die Karten und Zeichnungen der Nemrud-Dagh-Expedition ganz erledigen. Am folgenden Tage hatten wir in Pergamon den ersten und einzigen Unglücksfall, indem ein Arbeiter, Michaeli Jabasis, der unten auf der Terrasse arbeitete, von einem herabrollenden Stein erschlagen wurde. Es ist nur der stetigen Sorgfalt der verschiedenen, die Arbeit leitenden und beaufsichtigenden Kräfte zuzuschreiben, dass wir bei der Gleichgültigkeit oder Waghalsigkeit der Arbeiter, die monatelang staffelförmig an einer 50 m hohen Wand verteilt waren, nicht mehr Unglück gehabt haben.

Gefunden wurden im August auf der byzantinischen Mauer zwei gröfsere, aneinander passende Reliefstücke, eine auf einem Felsen sitzende Frau und einen bärtigen Mann darstellend, nach Mafsen und Arbeit dem Telephosfriese verwandt, sonst nur geringe Fragmente der Gigantomachie, des Telephosfrieses und der Trophäenreliefs. Die Inschriften beliefen sich jetzt auf 69.

Im September wurde hauptsächlich der Westabhang unter dem Athenatempel vorgenommen und die Burgmauer hier bis an ihren Fufs freigelegt. Ein grofser Bogen, der südwestlich vom Athenatempel auffallend aufragt, fand dabei seine Erklärung. Bohn fand nämlich eine ganze Reihe von Pfeilern, die unmittelbar unter dem Burgrande noch in den Fundamenten erhalten waren und im Schutte viele Bogensteine; er schloss daraus auf eine fortlaufende Arkadenreihe, welche sich später als oberer Abschluss des Theaters ergab. Ferner wurde ein türkischer Turm am Südrande des Burgplateaus niedergelegt, ebenso wie die türkischen Mauern weiter östlich in der Nähe des Burgthores. Inzwischen ging der schwierige Abbruch der byzantinischen Mauer unentwegt weiter, immer noch durch einzelne Funde lohnend. Vom 19. ab wurde auch die nunmehr angeordnete Untersuchung der vermutlichen Region des Marktplatzes kräftig in Angriff genommen, unser alter Schutt bei dieser Gelegenheit noch einmal sorgfältig durchsucht und vollständiger Abtrag zur Klarlegung aller Fundamente begonnen.

Gefunden wurden im September einige Gigantomachie-Fragmente und nicht unerhebliche Inschriften. An Personalien ist nachzutragen, dass der erste Aufseher, Jani Laludis, der sich auf der Nemrud-Dagh-Expedition ein perniziöses Fieber zugezogen hatte, noch lange an den schleichenden Folgen desselben litt und vielfach dienstunfähig war, der zweite Aufseher, Jani Samothrakis, ebenfalls Fieber hatte und so die Kräfte der Leiter der Arbeiten doppelt in Anspruch genommen wurden.

Am 28. kamen Herr Dr. Dörpfeld und Herr Koldewey, welcher Letztere an den amerikanischen Ausgrabungen in Assos teilgenommen hatte, zum Besuche, am 3. Oktober auch der österreichisch-ungarische Konsul aus Smyrna, Herr von Remy,

sowie der türkische Provinzial-Antiken-Kommissär, Herr Demosthenes Baltazzi, und alle blieben bis zum 5. Oktober.

Der Oktober brachte wenig von Bedeutung. Die Erdmasse am Westabhange war so gewaltig, dass man hier nur langsam in die Tiefe drang; aber am Ende des Monats kam man doch so weit, klar zu sehen, dass die Stufen sich zu einer Anlage im Kreisausschnitt mit bedeutendem Durchmesser entwickelten, womit denn ein Theater deutlich in die Erscheinung trat. Ferner wurde die Begrenzung des Marktes klargelegt. Gefunden wurden nur wenige Fragmente zu den grofsen Altarreliefs, doch mehr Inschriften, so dass deren Inventar 123 Stück zeigte.

Darüber war Direktor Conze von Berlin bei mir in Smyrna eingetroffen und am 4. November langte ich mit ihm zusammen in Pergamon an, um von nun an die Leitung der Arbeiten wieder zu übernehmen. Wir fanden die obersten Stufen des Theaters in der Mitte desselben freigelegt. Unten auf der Terrasse, wo man die Orchestra annehmen musste, war ein Graben begonnen, der nach Osten im ansteigenden Schutt vordrang. Auch nach der seitlichen Begrenzung des Theaters wurde beiderseits schon gegraben. Man arbeitete zugleich am Südrande des Marktes; der Abbruch der byzantinischen Mauer wurde ebenfalls fortgesetzt. Kleinere Arbeiten kamen noch dazu, wie z. B. der Abbruch des baufälligen türkischen Turmes, der auf dem ziemlich hoch erhaltenen Unterbau eines antiken Turmes unmittelbar östlich am obersten Burgthor stand. Ferner wurden einige Rekognoszierungen an der höchstgelegenen Tempelruine, welche wir damals noch das Augusteum nannten, vorgenommen.

Also Arbeit oben im Theater, nördlich wie südlich und im Graben unten auf der Terrasse in die vermutete Orchestra hinein; Arbeit am Süd- und Ostrande der Agora, Abbruch der byzantinischen Mauer, Abbruch des türkischen Turmes am Burgthor, Aufklärungsarbeit im sogenannten Augusteum — man sieht, so viele wir unser auch waren, wir hatten alle Hände voll zu thun. Am 22. November erschienen endlich Nord- und Südende oben im Theater durch schräg hinablaufende und anscheinend sich weit ausdehnende Mauern begrenzt. Die Arbeit unten im Graben auf der Terrasse ward mit soviel Kräften als möglich betrieben, um hier einen ganz sicheren Anhalt zu gewinnen, und bald waren die untersten Stufen fast in der Mitte der Orchestra erreicht. Wie die Arbeit am Theater am 24. November 1883 stand, zeigt die photographische Aufnahme auf Taf. II im zweiten Bande der Altertümer von Pergamon.

Am 5. Dezember ritt Conze bei strömendem Regen nach Smyrna und reiste weiter in die Heimat zurück; Fabricius hatte uns schon am 16. November verlassen, um anderen Studien nachzugehen, von denen er später noch einmal zu uns zurückkehren sollte. Am 6. Dezember schlug das Wetter um, am 7. früh hatten wir das erste Eis auf der Burg. Am 12. erlebten wir eine frohe Überraschung: Beim Arbeiten an der Ostseite der Agora fand sich unter dem Schutt noch ein tief liegendes Stück der byzantinischen Mauer, bei dessen Abbruch ein ansehnliches Plattenstück der Gigantomachie zum Vorschein kam: ein rückwärts stürzender, geflügelter und geschwänzter Gigant mit Vogelklauen. Am 17. Dezember war der Graben unten im Theater soweit nach Norden zu erweitert, dass das Nordende der Scene und der Eingang zur Orchestra daselbst zu Tage traten; der marmorne Deckbalken des letzteren fand sich am Boden, mit Masken und Epheu geziert und mit einer Weihinschrift an den Dionysos Kathegemon und das Volk von Pergamon versehen. Eine Anzahl

von kleinen anziehenden Skulpturbruchstücken, die nebenher die Grabung belohnten, lassen sich hier nicht aufzählen; die Inschriften beliefen sich jetzt auf 170.

Die schlechte Jahreszeit war eingetreten. Vom 20. Dezember ab blieben nur 20 Arbeiter in Dienst, die Reinigungsarbeiten vornehmen und den Abbruch der byzantinischen Mauer fortsetzen sollten. Seine Excellenz der Herr Minister hatte uns erlaubt, die Winterzeit in Smyrna zuzubringen, und so sammelten wir uns denn zum Weihnachtsbaum bei den Meinen, wo auch Fabricius sich einstellte. Der Urlaub wurde für Freund Bohn bedeutungsvoll für sein Leben, denn er fand in Smyrna seine Braut und spätere Gattin.

Vom Februar 1884 an teilten sich die Arbeitskräfte zwischen die beiden nunmehr neben einander zu verfolgenden Aufgaben der Abräumung des Markts und der vollständigen Ausräumung auch des Theaters. In den letzten Februartagen hatten wir 60 bis 70 Arbeiter. Schon Anfang März stieg die Zahl der Leute, was, da wir zeitig wieder in Pergamon eingetroffen waren, uns erlaubte, so recht ins Volle hinein arbeiten zu lassen, obwohl der ganze März kalt, regnerisch und stürmisch war. Im Theater wurde am 7. März auch das südliche Ende der Scene erreicht; bis zum 29. war die ganze Orchestra mit den vier untersten Stufen des Theaters gereinigt, ergab aber zu unserer Enttäuschung keine prächtiger ausgestatteten Vordersitze. Es war aber damit Klarheit in die Lage gekommen und wir konnten nun systematischer vorgehen. Auch bei der Abräumung des Marktes drangen wir ansehnlich vor. Gefunden wurde wenig im März, nur geringe Gigantomachie- und andere Fragmente. Die Inschriften erreichten die Zahl 200.

Der April begann mit Nordsturm als letzten Grüfsen aus dem Winter, dem folgte warmer Regen, worauf das ständige Sommerwetter sich einstellte. Abgesehen von der griechischen Osterwoche, hatten wir durchschnittlich 120 Arbeiter für den Tag. Einige setzten den Abbruch der byzantinischen Mauer fort, die Mehrzahl war auf dem Markte beschäftigt und reinigte die grofse Terrasse in ihrem südlich vom Theater gelegenen Teil ganz, wobei eine byzantinische Kirchenruine zum Vorschein kam, mit Resten von Wandmalereien und zierlichen Architekturornamenten; christliche Gräber lagen die ganze Terrasse entlang, viele davon in die Theaterscene gebettet. Auch nördlich vom Theater fingen wir an längs der hohen Frontmauer desselben vorzudringen, um das Ende der Terrasse zu suchen, an dem wir irgend einen monumentalen Abschluss erwarteten. Im Einzelnen lohnte der Monat mit allerlei Skulpturbruchstücken und einigen Inschriften.

Von Seiner Excellenz dem Herrn Botschafter war ich schon im März benachrichtigt worden, dass die Erlaubnis zum Ausgraben um ein Jahr verlängert sei und dass Seine Excellenz Hamdy-Bey, General-Direktor des türkischen Museums, bald kommen würde, um über die bisherigen Funde ein Abkommen zu treffen. Am 3. April traf Hamdy-Bey ein, begleitet vom Provinzial-Kommissär Demosthenes Baltazzi. Es war das erste Mal, dass Hamdy-Bey nach Pergamon kam. Derselbe, Sohn des früheren Grofs-Veziers und Berliner Botschafters Ethem-Pascha, ist eine durchaus künstlerisch angelegte Natur. Seit den sechs Jahren, dass er Direktor des türkischen Museums ist, hat er es verstanden, den Organen der Regierung bis in die fernsten Dörfer des Reiches Aufmerksamkeit, Interesse und besonders Sammeleifer für archäologische Gegenstände beizubringen und durch seine Initiative das türkische Museum zu dem gemacht, was es heute ist. Mit der Liebenswürdigkeit des vollendeten Weltmannes kommt er den fremden Forschern entgegen, ist ihnen überall hülfreich und förderlich, und insbesondere unser pergamenisches Unternehmen ist ihm

zu grofsem Danke verpflichtet. Bei der Verfügung über die bisher gemachten Funde überliefs uns Hamdy-Bey von vornherein die Inschriften, sowie eine Anzahl von Architekturproben, deren er andere für seine neu eingerichtete Zeichenschule in Konstantinopel bestimmte; die Fragmente, welche zu den bereits in Berlin befindlichen Fundstücken gehörten, waren uns bereits, dem Wortlaute der Konzession gemäfs, zugesprochen. Für das türkische Museum beanspruchte Seine Excellenz aufser dem grofsen, auf dem Markte gefundenen Plattenstücke der Gigantomachie zwei andere zusammengehörige Reliefplatten, sowie den in der That besonders interessanten, mit Masken und Guirlanden verzierten Architrav aus dem Theater. Die drei ersteren Stücke wurden auch sogleich verpackt, nach Dikeli geschafft und nach Konstantinopel verschifft. Nachher verdankten wir indes der Vermittelung Seiner Excellenz des Herrn Botschafters, dass Seine Majestät der Sultan diese hochwichtigen Stücke dem Königlichen Museum überliefs, was Hamdy-Bey selbst befürwortet hatte. Diese grofsherrliche Gnade wurde mit dem Gegengeschenke zweier so gut wie vollständiger Statuen pergamenischen Fundes, eines Ammon und eines Hermaphroditen, erwiedert.

Kurz nach Hamdy-Bey's Abreise war auch ein neuer Kommissär gekommen, ein vortrefflicher junger Mann, Bedri-Effendi, der bis zum Schlusse der Ausgrabungen geblieben ist.

Wie gewöhnlich, nahm beim Beginn der Ernte die Zahl der Arbeiter ab. Von 110 fielen wir im Mai auf 45, welche Anzahl den ganzen Juni hindurch annähernd die gleiche blieb, sich erst im Juli nach und nach auf 80 hob, im August abermals herunterging und erst Ende August wieder 80 erreichte. Der Gang der Arbeiten setzte sich im Mai in derselben Weise fort, wie er im April gewesen war; Markt und Theaterterrasse beschäftigten uns an erster Stelle; nebenher ging das Abbrechen der byzantinischen Mauer und Hülfeleistung bei Bohns Maueruntersuchungen. Im Mai und Juni kamen dazu Verpackung und Transport der uns zugesprochenen Fundstücke, womit wir zeitweise sogar hauptsächlich beschäftigt waren. Auffallend schwere Blöcke hatten wir diesmal nicht, und das ganze schon oft geübte Manöver lief daher glatt ab.

Vom 21. bis 26. Juni hatten wir den Besuch der mir befreundeten Herren Kemp und Biliotti, General- und Vize-Direktors der Smyrna-Magnesia-Alascheher-Eisenbahn, wobei ich ihnen den Bau einer Zweigbahn nach Pergamon nahe legte. Die Projekte sind seitdem ausgearbeitet und es steht zu hoffen, dass Pergamon bald in $2^1/_2$ Stunden von Smyrna aus zu erreichen sein wird.

Im Juli reiste ich auf Grund einer Depesche des Herrn Botschafters nach Smyrna, wo am 17. Seiner Majestät Aviso Loreley wieder eintraf, den die Kaiserliche Admiralität und der Herr Botschafter zum Transport der Funde zur Verfügung gestellt hatten. Kommandeur war Herr Kapitän-Leutnant Rittmeyer, Offiziere die Herren Freiherr von Sohlern, Graf Oriola, von Drigalski und Herr Dr. Schäfer als Arzt. Am 18. fuhren wir aus Smyrna, mit einem Lichterschiff im Schlepptau, kamen Abends in Dikeli an und luden den folgenden Tag, langten am 21. früh wieder in Smyrna an, von wo ich über Triest nach Berlin expedierte. In der Nacht vom 23. bis 24. fuhren wir wieder und kehrten trotz stürmischen Wetters schon am 26. früh zurück. Am 29. Abends traten wir die dritte Fahrt an und holten den Rest der Kisten, mit denen wir schon am 30. vor Mitternacht in Smyrna ankamen. So glatt und schnell war mir noch keine Expedition gegangen. Am 1. August trat die Loreley die Rückfahrt nach Konstantinopel an. Die letzten Kisten sandte ich über Hamburg nach Berlin und Alles kam ohne Unfall dort an.

Damit waren wir also in den August gekommen. Alle Mann arbeiteten an dem Schuttabtrag im Theater und südlich von demselben, wo sie meistens solchen Schutt nur weiter hinab warfen, der schon einmal durch unsere Hände gegangen war.

Im September stieg die Arbeiterzahl wieder, allmälig sogar auf 110. Mit Ausnahme einiger Mann, die bei den Untersuchungen der Befestigungsmauern beschäftigt waren, ging die Arbeit wie im August. In der südlichen Hälfte des Theaters wurde ein Diazoma mit den 27 darüber und 6 darunter liegenden Stufen frei.

Zwei frohe Ereignisse brachte uns der September, die Leben in den toten Schutt brachten und unser sonst nur einzig den Arbeiten und ihren Resultaten gewidmetes Sein und Denken einmal von diesen abzogen. Der 8. September fand uns in Smyrna, um Bohns Hochzeit zu feiern; am 9. zog das junge Paar in Pergamon ein, an demselben Tage, an dem ich vor 6 Jahren die Ausgrabungen begonnen. Von nun an waltete dort ständig eine deutsche Hausfrau, was sonst nur der Fall gewesen, wenn in den Sommerschulferien meine Frau mit den Kindern herüber gekommen war. Dann traf die Nachricht ein, dass Seine Excellenz der Herr Botschafter von Radowitz am 18. Abends an Bord der Loreley in Dikeli eintreffen würde. Mit den Ortsbehörden fuhr ich ihm dorthin entgegen. Als Seine Excellenz am 19. früh an Land stieg, war ganz Dikeli auf den Beinen und die Schuljugend bildete eine Gasse zu festlichem Empfange. Wir fuhren gleich nach Pergamon. In Begleitung des Herrn Botschafters befand sich Frau Gräfin von Schlippenbach, der Vize-Konsul Herr von Wangenheim und aufser diesen fuhren der Kommandant und zwei Offiziere von der Loreley mit. Ich habe es nie so gefühlt wie auf dieser Fahrt, dass die herrliche Landschaft, die sich entrollt, gleichsam die Einleitung zu dem ist, was Pergamon dem empfänglichen Beschauer bietet, die sich steigert an Schönheit bis zu dem Punkte, wo eine Stunde vor der Stadt plötzlich die Burg sich mit scharfen Umrissen vom Himmel abzeichnet.

Nach dem Frühstücke widmeten wir den Nachmittag der Besichtigung der Unterstadt. Beim Dunkeln führten wir die Gäste einige hundert Schritt aus der Stadt in die Ebene; an verschiedenen Höhen der Burg hatten die Arbeiter trockenes Reisig zusammengetragen und als nun die roten Flammen emporloderten und die Umrisse der Burg und ihre Bauten in immer wechselnden wunderbaren Lichtern zeigten, als in der stillen Luft eine schwarze, rot angehauchte Wolke hoch über der Burg ein Dach bildete und bei unserem Gange die düsteren Cypressen der türkischen Friedhöfe Kulissen bildeten, durch die immer wieder die feurige Burg erschien, da war das ein Bild, das dem, der es gesehen, wohl unvergesslich bleiben wird.

Früh Morgens stiegen wir Alle zur Burg, die selten so begeisterte und zugleich gewissenhaft auf Jedes eingehende Besucher gesehen hat. Waren wir stolz und freudig erregt darüber, dass der Vertreter unseres Kaisers auf der Burg der Attaliden stand, so mag auch wohl des Botschafters Herz höher geschlagen haben, wenn er bedacht, was er in seiner Sphäre für Pergamon gearbeitet und erwirkt hat vom ersten Spatenstich daselbst bis heute und was endlich erreicht wurde.

Abends fuhren wir nach Dikeli zurück und Nachts nach Smyrna, wohin ich Seine Excellenz zu einigen Ausflügen begleitete. Am 26. trennten wir uns in Lesbos und die Loreley dampfte mit ihren Gästen nach Konstantinopel zurück.

Den ganzen Oktober war unsere Arbeiterzahl um 80 bis 90. Schutt aus dem Theater und südlich desselben vom Abhange entfernen, blieb fortdauernd die Losung; Funde waren spärlich. Ich selbst war in Folge heftiger Erkältungen genötigt, Ruhe in Smyrna zu suchen und musste fast den ganzen Oktober im Bette verbringen. Erst

am 7. November konnte ich nach Pergamon zurückkehren; mit mir kam Dr. Koepp, der namentlich für die Verzeichnung des inschriftlichen Materials weiter zu sorgen übernommen hatte. Wir kamen mit schlechter Überfahrt an Ort und Stelle. Der November war überhaupt auffallend schlecht gegen andere Jahre; Nord- und Südsturm mit Regen wechselten, zuletzt hatten wir sogar Eis auf der Burg. Der Regen schwemmte den losen Schutt vom Abhange als Schlamm auf die Terrasse, den wir dann, um arbeiten zu können, erst entfernen mussten. Die Leute kamen in geringer Zahl; dazu gab es allerlei Feiertage, die man sonst bei gutem Wetter nicht beachtet hätte, und so wurde im Ganzen wenig geleistet, und das Fundergebnis war gering.

Am 1. Dezember Regen, keine Arbeit; den 2. Dezember $2^1/_2$ Stunden, dann wegen Regen wieder eingestellt; den 3. regnerisch und griechischer Feiertag; den 4. Regen, keine Arbeit, um 11 Uhr Abends heftiger Erdstofs; am 5. bedeckt, die Arbeiter, oft von dichten Wolken eingehüllt; am 6. Regen, keine Arbeit; am 7. Sonntag. So trübe beginnt das Tagebuch des Dezember, dann aber blieb das Wetter schön bis zum 18., sodass in dieser Zeit mit 80 bis 90 Mann noch eine tüchtige Schuttmasse bewältigt wurde. Am 15. Dezember war in der südlichen Hälfte des Theaters das zweite Diazoma und noch vier Stufen darunter freigelegt und südlich vom Theater der Schutt von der Felswand auf die Terrasse vorgeschoben, womit die Theater-Stützmauer auf dieser Seite ganz frei dalag. Vom 18. bis 22. Dezember strömte es wieder, dann jedoch hatten wir noch einmal helles Wetter und zuweilen über 100 Arbeiter. Am 31. konnte verzeichnet werden: die ganze Terrasse vom Theater bis an ihr südliches Ende ist vom Schutte befreit.

Bohn mit Gemalin waren mit mir schon zu Weihnachten nach Smyrna, von dort gleich weiter nach Deutschland gereist. Dr. Koepp hielt Stand bis zum 31. December, wo auch er Pergamon verliefs und dort die volle Winterpause begann, in der die beiden Aufseher mit wenigen älteren Arbeitern, so oft das Wetter es gestattete, Schutt aus dem Theater abkarrten. Vom 10. Februar ab wurden die Arbeiter wieder auf 60 und, nachdem ich am 24. Februar wieder in Pergamon eingetroffen, bis auf 100 Mann vermehrt, trotzdem der kalte Nordsturm heulte und am 1. März eine Hand hoch Schnee in Pergamon lag. Dieser März hätte auch April heifsen können: Schnee, warme Tage, Sprühregen, schön, Nachtregen, Südsturm, Nordsturm, am 11. 21° R. im Schatten, am 12. 4°, am 15. Regen, dann Schnee, wieder schön, an Kaisers Geburtstag heftiges Gewitter, regnerisch, stürmisch bis in den April hinein. Dennoch ging die Arbeit flott mit 130 bis 160 Mann, und am 2. April hiefs es endlich: das ganze Theater ist leer!

Seit im Theater die Arbeit zu Ende ging, die Leute nicht alle mehr Raum fanden, hatte schon im Februar auch Anderes in Angriff genommen werden können. Dahin gehörte zunächst der Abtrag einer unter der Südhälfte der Theaterterrasse gelegenen Terrasse, weil dorthin Reste des Zeusaltars hätten gestürzt sein können. Im März wurden hier stetig Arbeiter beschäftigt, andere um die lange Stützmauer der Westterrasse aufsen vom anliegenden Schutte zu reinigen, und zugleich drangen wir im Norden der grofsen Terrasse das Ende suchend vor. Am 12. März stiefs man auf Marmorstufen, die einen Abschluss anzudeuten schienen.

Am 18. März waren Herr und Frau Bohn zurückgekehrt; mit ihnen kam Herr Dr. Ad. von Öchelhäuser, um bei den Aufnahmen behülflich zu sein.

Im April bildete die untere Westterrasse unser Hauptarbeitsfeld, auf dem fast stetig über 100 Mann beschäftigt waren. Es zeigte sich, dass sie nicht einen senk-

rechten plötzlichen Abfall an der oberen Terrasse bildete, sondern an die Stützmauer dieser letzteren zunächst eine Reihe von Gemächern mit je einer Thür und einem Fenster angelehnt war und vor den Thüren dieser Zimmerreihe nach aufsen noch eine Mittelterrasse sich hinzog. Aufserdem wurde die Scene des Theaters und ihre Umgebung bis auf den Fels gesäubert und diese Untersuchung bis an die Freitreppe ausgedehnt, die wir als vorläufigen Abschluss der grofsen Terrasse im Norden gefunden hatten. Hierbei wurde ein schöner postamentartiger Bau zwischen der Freitreppe und der Theaterscene, wahrscheinlich ein Altar, ganz frei.

Von Mitte April ab wurde nun auch noch einmal die Erkundung eines bereits in der ersten Ausgrabungskampagne in Angriff genommenen Gebäudes unterhalb des oberen Burgthores begonnen. Es fanden sich schöne Stuckreste aus guter Zeit, namentlich bemalte Stücke der Zimmergesimse. Auf eine volle Durchführung der Untersuchung an dieser Stelle mussten wir angesichts der übrigen sich aufdrängenden Aufgaben leider bald verzichten.

Bei den Untersuchungen der Befestigungsmauern stiefsen wir auf der Terrasse, die auf halber Burghöhe westlich vom Gymnasium liegt, auf Werkstücke eines kleinen Marmortempels aus römischer Zeit, welcher der Inschrift nach der Demeter Karpophoros geweiht gewesen war. Sonst fanden sich verschiedene Inschriften und Gigantomachiefragmente auf der unteren Westterrasse und in ihrer Nachbarschaft, wo die Burgmauer freigelegt und ein Zugang zur grofsen Terrasse gesucht wurde. Wir hatten den ganzen April hindurch 140 bis 160 Arbeiter.

Am 17. April sahen wir bei uns die Herren Hauptmann Eschenburg und Premierleutnant Freiherrn von Zieten vom Grofsen Generalstabe, die an der Aufnahme Attika's gearbeitet hatten und den Orient nicht verlassen wollten, ohne Pergamon besichtigt zu haben. Gleichzeitig beehrte uns auch Seine Kaiserliche Hoheit der Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este mit seinem Besuche und erfreute sich der ergiebigen Adlerjagd. Gleich darauf erfolgten plötzliche Unterbrechungen; ich selbst wurde durch einen Rückfall meiner Erkältung genötigt, nach Smyrna in Pflege zu gehen; Herr von Öchelhäuser wurde durch Krankheit in seiner Familie abgerufen, und kaum war ich wieder am Platz, so meldete eine Depesche, dass Frau Bohn in Smyrna, wohin sie vor Kurzem gereist war, von einem Knaben entbunden sei; so eilte denn Bohn zu seiner Gattin. — Unser persönliches Wohl und Wehe und die Arbeiten hängen eben zu enge aneinander, als dass ich mit dem einen nicht auch das andere berühren müsste.

Der Mai war in Bezug auf Arbeiterzahl günstiger als in anderen Jahren, insofern wir in der ersten Hälfte über 120 bis 140, in der zweiten über 80 bis 100 Mann verfügen konnten. Die untere Westterrasse wurde bis zum 15. Mai ganz erledigt, ebenso der südliche Zugang zu derselben. Es fand sich ein kleines Thor und der Anfang eines Weges, der hier aufserhalb der Stadtmauer den Berg heraufgeführt haben muss. Seit dem 21. März hatten wir dort immerhin noch 180 Gigantomachiefragmente gefunden. Im Norden der grofsen Terrasse wurde, weil sie wenig Raum bot, mit durchschnittlich nur 20 Mann vorgegangen. Immer freier entwickelte sich hier eine stattliche, fast die ganze Breite der Terrasse einnehmende Marmortreppe, die zu einer etwa $5^1/_2$ m über der Terrasse liegenden Plattform führte. Am oberen Rande der Treppe zeigte sich eine über 2 m hohe Säulentrommel noch am Platze stehend; von einer zweiten Säule war die Basis erhalten. Hatten wir erst geglaubt, dass die riesigen Architekturblöcke, die auf und vor der Treppe aus dem Schutte hervorkamen, vom oben gelegenen, sogenannten Augusteum herabgestürzt seien, so

sahen wir nun ein, dass wir hier als Abschluss der langen Terrasse einen auf erhöhter Plattform stehenden Tempel auszugraben hatten, dessen Säulen fast die gleichen gewaltigen Mafse zeigten, wie die des oberen Tempels. Ein anderes Feld unserer Arbeiten lag etwa 55 m höher, eben an jenem sogenannten Augusteum. Es war angeordnet worden, die früher dort nicht zu einem voll befriedigenden Abschluss gediehene Ausgrabung noch einmal wieder aufzunehmen. Vom 11. Mai ab stand hier die Hauptkraft, 60 bis 100 Mann.

Auch im Juni waren wir in Bezug auf die Arbeiterzahl glücklicher als sonst um diese Jahreszeit, indem uns 70 bis 100 Mann blieben, welche die Vorhalle des Tempels am Nordende der Theaterterrasse vom Schutte befreiten und oben am sogenannten Augusteum arbeiteten. Ich kann hier nur kurz erwähnen, dass namentlich ein Inschriftfund durchschlagend nötigte, auf die anfangs gewählte Bezeichnung für den oberen Tempel zu verzichten und in ihm statt des Augusteums vielmehr einen Tempel des Zeus Philios und des Trajan zu erkennen. Wir nennen ihn deshalb von nun an auch hier einfach das Trajaneum.

Vom 20. Juni mussten wir die Arbeiterzahl einschränken, weil vorläufig keine Mittel mehr für die Fortsetzung der Ausgrabungen vorhanden waren, und schliefslich mussten deshalb am 18. Juli die Arbeiten ganz eingestellt werden.

Bis dahin war an dem neuen Tempel am Nordende der Theaterterrasse der reich verzierte rechte Thürpfosten der Eingangsthür freigelegt; die östliche Ante lag umgestürzt auf der Basis der zweiten Säule. Mehrere grofse Architravstücke trugen eine Reihe von Löchern, in denen einst die Bronzebuchstaben der Aufschrift befestigt waren. Die vordere östliche Säule, deren unterste Trommel noch stand, lag mit den übrigen Stücken schräg an der Bergwand im Schutte, über 10 m lang, hatte also noch gestanden, als schon reicher Schutt den Abhang bedeckte. Zu unserer Freude fand sich auch wenigstens ein übriggebliebenes herrliches jonisches Kapitell und im Ganzen ein so reiches architektonisches Material, dass Bohn alsbald die Vorderansicht des Tempels wiederhergestellt zeichnen konnte.

Die Ausgrabungsarbeiten ruhten also vom 18. Juli an und wurden erst am 14. September wieder eröffnet.

Bis dahin ist allerlei Persönliches in dieser Skizze unserer Arbeitserlebnisse nachzutragen: Aufser vielen Freunden und Bekannten aus Smyrna war der Sekretär des amerikanischen Archäologischen Instituts aus Athen, Herr van Benschoten, mit zwei jüngeren Herren bei uns zu Gaste, auch Herr Koldewey kam aus Lesbos, wo er mit Aufnahmen im Auftrage des deutschen Archäologischen Instituts beschäftigt war, herüber. Andere willkommene Besucher waren noch der Gerant unseres Smyrnaer Konsulats, Herr von Redwitz, der durch seine archäologischen Publikationen bekannte Herr Weber aus Smyrna, sowie die Herren Professoren Trendelenburg aus Bonn und Stahl aus Aachen. Am 19. Juni war unser alter Mitarbeiter Dr. Fabricius wieder bei uns eingetroffen, um die epigraphischen Aufnahmen fortzusetzen. Ich selbst benutzte einen mir von Seiner Excellenz dem Herrn Minister gütigst bewilligten Urlaub, um in Reichenhall Genesung zu suchen und verliefs Pergamon Ende Juni.

Am 14. Juli trafen dort die beiden Maler, die Herren Kips und Koch, ein und begannen ihre Studien zu dem bekannten Pergamon-Panorama, das mehr als irgend etwas Anderes dazu beigetragen hat, weiten Kreisen eine richtige Idee der alten pergamenischen Herrlichkeit zu geben. Bohns Rekonstruktionen und meine Burgkarte dienten dabei als Unterlagen. Herr Koch blieb bis zum 12. August, Herr

Kips bis zum 19. Am 15. August kam Herr Professor Stiller an, der für den Band »Trajaneum« der grofsen Pergamon-Ausgabe die Ergebnisse der letzten Ausgrabungen studieren wollte, und blieb bis zum 16. September. Dr. Fabricius hatte Ende August Herrn Professor Trendelenburg nach Konstantinopel und Troja begleitet und kehrte von dort zu Lande am 23. September zurück. Auf dieser Reise fand er im Kosak (nördlich von Pergamon) die Ruinen einer alten Stadt, die er später mit Bohn gemeinsam aufnahm und in den Mitteilungen des Archäologischen Instituts (Athen XI, 1886, S. 171, 444) veröffentlichte. Ich kehrte inzwischen gemeinsam mit Conze aus Deutschland nach Smyrna zurück, wo wir am 10. September anlangten, um kurz darauf nach Pergamon zu gehen.

Bohn hatte die Ausgrabungen schon wieder begonnen. Die Arbeiterzahl stieg täglich; in der zweiten Woche hatten wir schon 60 bis 70, im November und Dezember waren es bis 150. Welch' ein Unterschied gegen das Vorjahr! Aber auch die Witterung war anders. Den Oktober hindurch hatten wir noch Sommerhitze, der November brachte uns nur einige Tage Nordsturm, sonst war er warm und windstill, und der Dezember selbst war den Arbeiten verhältnismäfsig günstig.

Ich liefs, da die völlige Freilegung des neuen Tempels am Nordende der Theaterterrasse beschlossen war, zunächst etwa 12 m über dem Tempel einen horizontalen Weg im Abhange herausschlagen, der den Bau im Bogen umgab, sodann 8 m höher einen zweiten und später hart am Fufse der grofsen Trajaneums-Stützmauer einen dritten ähnlichen Weg. Somit konnte hier in mehreren Etagen gearbeitet, eine gröfsere Anzahl von Leuten angestellt und von oben herab die eigentliche Tempelruine von dem hoch ansteigenden Schutt seitwärts am Hange entlastet werden. Am 29. Dezember war das Innere des Tempels sowie der Abhang über demselben im Norden und bis zu einer gewissen Höhe auch im Nordosten frei. An der nächsten Umgebung des Tempels wurde dann noch im Januar und Februar 1886 mit aller Kraft gearbeitet und die äufsere und innere Freilegung am 20. Februar vollendet. Gefunden wurden bei der Tempelausgrabung namentlich zwei halblebensgrofse Viktorien römischer Arbeit, ferner die Sockel kolossaler Mittel- wie Eck-Akroterien und eine unglaubliche Menge vielfach armdicker Stücke von Ranken. Bald zeigte sich, dass die Viktorien auf den Akroterien mit durchbrochenem Rankenwerk gestanden hatten, und wir setzten nun grofse Hoffnungen auf die Versuche der Wiederzusammensetzung. Sie haben sich in der Werkstatt der Königlichen Museen glänzend erfüllt. Doch wir kehren zu der Septemberarbeit zurück!

In der zweiten Hälfte des Monats begann in der Ausgrabung eine Bewegung auf neue Ziele hin. Es wurde hinter der Nordhalle des Trajaneums zu arbeiten begonnen, dann aber die ganze Mannschaft auf das Terrain, das zwischen der Bibliothek und dem Trajaneum noch anstand, beordert. Hier hatten wir erst 50, dann 60 und schliefslich 90 Mann, bis am 23. Oktober der grofse ebene Platz ziemlich frei dalag, im Nordosten von einer mit vorliegenden Gemächern, etwa Läden, versehenen Mauer abgeschlossen, die sich von der Nordostecke der Bibliothek zur Nordostecke der Trajaneumsmauer zieht und den über ihr hinaufführenden Weg stützte. Im gleichen Niveau mit dem Temenos des Trajaneums bildet der Platz nunmehr mit diesem wieder eine einzige grofse Terrasse, die sich scharf von der Terrasse des Athenaheiligtums abhebt, so wie diese von der des Zeusaltars und dieser wiederum von der Agora. Bis zum 3. November verblieben noch etliche Mann auf diesem Vorplatze des Trajaneums, namentlich auch, um über den Hauptzugang zum Tempelbezirke sicheren Aufschluss zu gewinnen. In gröfsere Tiefen, als für diesen Zweck

erforderlich schien, sind wir hier indessen nicht überall eingedrungen. An Einzelfundstücken lieferte diese Aufräumung vor Allem am 28. Oktober die doppelsprachig lateinisch-griechische Inschrift, aus welcher hervorging, dass, wie bereits erwähnt, der früher von uns Augusteum genannte Tempel dem Zeus Philios und dem Trajan gewidmet war.

Vom 20. Oktober ab, da das, was wir auf dem Platze östlich vor dem Trajaneum uns vornehmen wollten, nur noch wenigen Arbeitern Beschäftigung bot, wurde die Mehrzahl verwendet, um nunmehr den breiten, bisher noch unerledigten höchsten Rücken der Hochburg vorzunehmen, dessen vollständige Aufdeckung vom Burgthor bis zum sogenannten »Garten der Königin« hin die letzte gröfsere Leistung unserer Untersuchung geworden ist. Die Arbeit ging bei oft nicht hoher Verschüttung, und da der Schutt auf kurzem Wege über den Ostabhang hinabgeworfen werden konnte, frisch und fröhlich vorwärts. Bis Ende Dezember hatten wir die Strecke zwischen dem Trajaneum und der grofsen nordöstlichen Stützmauer gesäubert. Einzelfunde, auf die bei der niedrigen Verschüttung auch kaum zu rechnen war, wurden uns nur in geringem Mafse zu teil. Unter dem Wenigen war, hierher auf die Höhe verschleppt, auch ein Stück vom Untergliede der Gigantomachie mit einem Gigantennamen. Weiter nach Süden hin fanden sich auch eine Menge Stückchen von bemaltem Wandverputz und Mosaik. Wir sammelten sorgsam alle diese unansehnlichen Brocken vergangener Herrlichkeit, in der Hoffnung, dafs sich das Eine oder Andere einmal zu einem halbweg Ganzen möchte zusammenfügen lassen.

So ging das Jahr 1885 zu Ende. Ich habe aber noch einmal zurückzugreifen. Im Oktober hatte ich einige Tage benutzt, um den Weg von Dikeli nach Pergamon als Basis für eine Thalkarte festzulegen und nivellierte zugleich vom Meere bis nach Pergamon hinauf. Hieraus ergab sich, dafs die bisher nach Schätzung angenommene Seehöhe um 26,36 m zu niedrig war. Auf den neuen Karten ist sie hiernach richtiggestellt, auf den älteren also dementsprechend zu vergröfsern. Bei dieser Arbeit hatte ich mich wohl etwas übernommen, denn ich erkrankte am 22. am Fieber und Conze Tags darauf an einem schmerzhaften Hexenschuss; als am 25. unser General-Direktor Herr Dr. Schöne ankam, fand er uns Beide im Bette. Mit welch freudiger Erwartung hatten wir seiner Ankunft entgegengesehen, und nun dieses Darniederliegen! Doch schon nach drei Tagen waren wir wieder auf den Beinen und es gab nun nach jeder Richtung hin sehr angeregte Tage. Vieles war zu überlegen und zu besprechen; es galt den letzten Bestimmungen über das, was in Pergamon noch zu erledigen sei. Dabei wurde die später glänzend durchgeführte Untersuchung angeregt, wie weit es der hochentwickelten Technik der hellenistischen Zeit möglich gewesen sein möchte, Quellwasser bis auf die Hochburg zu leiten. Auch über die kartographischen Arbeiten, deren wir zum Abschlusse der Publikation bedurften, wurden aufs Neue Festsetzungen vereinbart, endlich die Notwendigkeit besprochen, nach Schlufs unserer Arbeit für die Bewachung der an Ort und Stelle verbleibenden Ueberreste Sorge zu tragen. Nur zu rasch vergingen die wenigen Tage; am 4. November verliefsen uns die Herren Schöne und Conze und reisten über Smyrna nach Hause. Als wir am Stadtthore Abschied nahmen und die Scheidenden noch einen letzten Blick zur Burg hinauf sandten, stieg vom Zeusaltar eine Rauchsäule senkrecht in die Luft, Meeresstille und glückliche Fahrt verheifsend.

Fabricius war schon am 2. November abgereist, nachdem er das ganze Inschrifteninventar von Pergamon, sowohl das der Ausgrabungen, das allein von der letzten Kampagne damals bereits 450 Stück betrug, als auch aller Inschriften, die in der

Stadt und der Umgebung irgend zu finden gewesen waren, einheitlich und übersichtlich hergestellt hatte. Er reiste in Bohns Begleitung zunächst nach Ali-Aga, dem Gute des Provinzial-Kommissärs Herrn Dem. Baltazzi, der sie zu den Ruinen von Nemrud-Kalessi geleitete, deren nähere Untersuchung noch vorbehalten blieb, von denen jedoch eine Einzelheit alsbald in den Mitteilungen des Instituts (Athen X, S. 272 ff.) mitgeteilt wurde. Während Fabricius nach Smyrna und weiter ging, kehrte Bohn zu uns nach Pergamon zurück. Am 10. hatten wir Besuch von Hamdy-Bey und Herrn Baltazzi auf drei Tage, zugleich von Herrn Professor E. Petersen, der, seinen Studien obliegend, bis zum 28. ein lieber Gast war. Am 22. November kam sodann Herr Dr. Boehlau, der das Inschrifteninventar fortsetzen und den Einzelfunden seine Aufmerksamkeit zuwenden sollte. Er blieb bis Ende Februar, nachdem schon vorher Herr Dr. Carl Schuchhardt ihm zur Seite getreten war, der dann bis zum Schlusse der Ausgrabungen zu unseren Arbeitsgefährten zählte.

Weihnachten fand mich in Smyrna, während Bohn mit seiner jungen Frau den ersten deutschen Christbaum in Pergamon anzündete.

So traten wir denn in das letzte Arbeitsjahr, 1886, ein. Da Bohn am Orte blieb, war angeordnet, auch den Winter durch soweit als möglich zu arbeiten. Der Januar war aber sehr regnerisch; die Überschwemmung der Kaikosebene nahm eine ganz ungewöhnliche Ausdehnung an, Schmutz und Schlamm erschwerten die Arbeiten zumal auf der Fläche der Hochburg und bald machte der Nordsturm hier oben, bald der Südsturm an der Südwestseite das Arbeiten unmöglich, so dass täglich die Arbeitsanordnung der Witterung angepasst werden musste. Bis zum 7. Februar dauerte dieses nasse Wetter, dann setzte kalter Nordsturm ein, der ununterbrochen bis zum 1. März anhielt, worauf ein wenig erfreulicher Wechsel von Schnee, Regen, Süd- und Nordsturm, Gewitter und dergleichen eintrat, bis auch diese Periode mit dem 7. April ihren Abschluss fand, von wo ab dauernd warmer Sonnenschein sich einstellte.

Bis zum 20. Februar wurde an der Reinigung des ionischen Tempels am Nordende der Theaterterrasse gearbeitet, an diesem Tage die Arbeit vollendet und diese besterhaltene Ruine der Burg bot nun einen herrlichen Anblick dar. Bis 4 m hoch standen die feingefügten Marmorquadern der Cellawände; aufrecht stand der reich gearbeitete Thürpfosten, stand der eine Säulenstumpf der Vorhalle und von zwei anderen Säulen lagen die Basen noch an ihrem Platze; ringsum zog sich unverletzt das herrliche Sockelgesims, darunter, wie mit dem Lineal gezogen so wohlerhalten, die Stufen; da lag noch genau in ursprünglicher Lage die etwa 5 m lange Thürschwelle und fast zur Hälfte erhalten strebte die marmorne Freitreppe in 25 Stufen zur Ruine empor.

In der Nacht nach der Erledigung der Arbeiten in dieser Gegend stürzte ein grofser, vom Regen schwer und locker gewordener Erdklotz von dem stehen gebliebenen Erdhange zwischen Theater und Tempeltreppe auf die Terrasse herunter und riss ein Stück Stützmauer mit sich. Es musste von Neuem mit Abräumen begonnen werden und 30 Mann hatten noch einen Monat zu thun, um Alles wieder zu säubern.

Aufser einer oberflächlichen Absuchung des Terrains südlich vom Markte, die mit dem Funde einiger verschleppter Gigantomachiebruchstücke lohnte, wurde sonst als Hauptarbeit die Abräumung der Hochburg weiter gefördert. Kein Teil der Burg ist wohl so gründlich zerstört, wie dieser. Südlich des höchsten Felsens, auf dem die Felsbearbeitung einstige Bebauung anzeigt und zu dem noch einige Treppenstufen hinanführen, fanden wir wohlerhalten eine stattliche Cisterne von $4^1/_2$ m Durchmesser

im Quaderbau; wir waren nicht wenig enttäuscht, beim Entleeren auch nicht das Geringste in dem Schutte, der sie 6 m tief bis oben füllte, zu finden.

Im Februar konnten an neun Tagen 70 bis 80, an ferneren fünf Tagen nur 25 bis 30 Mann hier oben arbeiten. Bei der Reinigung des Terrains innerhalb der grofsen nordöstlichen Aufsen-Stützmauer wurden viele eiserne und einige bronzene Pfeil- und Lanzenspitzen gefunden. Die Reinigungsarbeiten zogen sich nach und nach weiter südöstlich hinab. Der eine und andere zusammenhängende Bau wurde in seinen Fundamenten kenntlich. Auch hier fehlte es nicht an bemaltem Stuck und an Mosaikresten. Weiter südlich fügte sich Mauerwerk aus der Königszeit nach und nach zu der Spur eines umfangreichen Gebäudes zusammen, mit einem grofsem Hofe, mit ihn umschliefsenden Gängen, mit Zimmern und Sälen diesen entlang. Abermals zeigten sich in den Gemächern zahlreiche Mosaikreste; noch lagen vielfach die marmornen Thürschwellen und stand die marmorne Sockelbekleidung der Mauern an Ort und Stelle, aber sonstige Architekturstücke wurden nur ganz vereinzelt gefunden, auch an Relieffragmenten nur wenig; das Inschrifteninventar erreichte gegen Ende März die Nummer 519. Hier drängte sich im März die Arbeit zusammen, da hier durchschnittlich 70 Mann beschäftigt wurden; im April verminderten wir die Zahl, im Mai noch mehr, bis am 15. Mai allgemeiner Stillstand eintrat. Es geschah in Rücksicht auf unsere Geldmittel.

An Besuchern hatte Pergamon in diesem Winter den russischen Admiral Kaznakoff mit einigen Herren seines Geschwaders gesehen, die am 29. und 30. Januar im Deutschen Hause zu Gast waren. Am 2. März war ich wieder auf meinen Posten gegangen, am 9. langten die Herren Premierleutnant von Diest und Leutnant Prinz Schönaich-Carolath bei uns an und acht Tage später, ebenfalls zu deren Gesellschaft gehörend, Herr Architekt Senz.

Die Königliche Akademie der Wissenschaften hatte das Anerbieten des Herrn von Diest zu kartographischen Arbeiten für Pergamon angenommen. Herr von Diest hatte selbst die Karte des Kaikosthales mit seinen Nebenflüssen im Mafsstabe 1 : 150000 auszuführen übernommen; Herr Senz begab sich gemeinsam mit Bohn an die Karte des Burgberges, soweit dieser zur Königszeit bebaut gewesen war, schlug darüber ein trigonometrisches Netz und trug aufser den von Bohn und mir schon früher aufgenommenen Detailplänen besonders die Resultate der topographischen Untersuchungen im Mafsstabe 1 : 1500 in den Plan ein; ich selbst beschäftigte mich, soweit ich von der Burg abkömmlich war, damit, meinen Plan der Römerstadt im Mafsstabe 1 : 3000 zu vollenden. Dazu kam ein Plan der heutigen Stadt mit den in ihr zerstreuten antiken Mauerresten im Mafsstabe 1 : 1500 als Anschluss an Senz's Burgkarte. Es war eine Zeit besonders angestrengter Thätigkeit, obwohl die Ausgrabung pausierte. War auch unsere Konzession zum dritten Male abgelaufen, so ordnete der Herr Botschafter doch mit Hamdy-Bey die Angelegenheit so, dass wir vom Unterrichtsminister eine Verlängerungsfrist zur Abrundung und Abschliefsung der Untersuchungen erhielten. Zu den erwähnten Arbeiten kam noch die Untersuchung der Ruinen von Nemrud-Kalessi (Aigai) hinzu, zu welcher Bohn, Schuchhardt und Senz fast den ganzen Juli ihre Zelte daselbst aufschlugen.

Wenn wir alle in Pergamon waren, gestalteten sich natürlich auch die Stunden nach der Arbeit lebhafter als sonst; in so zahlreichem Vereine wie dieses Mal hatten wir noch nicht den Geburtstag Sr. Majestät des Kaisers in Pergamon feiern können. Es kam hinzu, dass wir, zumal im Frühjahr, fast wöchentlich Besuch hatten, so den türkischen Generalgouverneur von Smyrna, das Herrenhausmitglied Grafen Dönhoff,

an Konsuln aus Smyrna den deutschen Herrn Dr. Reitz, den österreichischen Herrn von Remy, den französischen Herrn Champoiseau, den englischen G. Dennis, den Staatsrat Gescher aus Konstantinopel, Halil-Bey, Bruder von Hamdy-Bey, der sich eben in Deutschland den Doktorhut erworben, und Herrn Radet vom französischen Institut in Athen. Inzwischen waren die Mittel beschafft, um am 12. Juli auch die Grabung wieder aufnehmen zu können. Es lagen nur noch zwei Objekte zur Erledigung vor, die südöstlichste Ecke der Hochburg, östlich vom Athenaheiligtum, und, soweit die Mittel reichen würden, der Abtrag des Schuttes, der noch hart am Theater, zwischen diesem und der grofsen Tempelfreitreppe, in 25 bis 40 m Breite sich von der Terrasse bis unter das Trajaneum erhob. Die Verschüttung in den Unterwölbungen des Trajaneums zu beseitigen, hatten wir ebenso aufgeben müssen, wie der Vollendung der Ausgrabung des Gymnasiums gerecht zu werden oder den nur angegrabenen Bau südöstlich unterhalb des obersten Burgthores klar zu legen.

Am 12. Juli begann die Arbeit noch ein Mal mit 45 Mann, die sich schon am dritten Tage auf 87 und dann auf 100 und 110 steigerten, eine Zahl, die wir den ganzen August und auch noch in der ersten Septemberwoche beibehielten. Dann sank die Arbeiterzahl während der zwei nächsten Wochen auf 55, und den Rest des Septembers verfügten wir nur noch über einige 20 Mann. Die grofse Arbeiterzahl im Hochsommer erklärt sich dadurch, dass die Ernte sehr mittelmäfsig war, während viel fremde Leute, selbst bis aus Kurdistan einzelne, herbeigezogen waren, um Arbeit zu suchen. Kannte mich doch sogar Einer von diesen vom Euphrat her!

Am Theaterabhang wurde zunächst ein horizontaler Karrenweg gebaut, um hierher die Schüttung des oberen Erdblocks abzuführen, soweit dieser Erdblock uns noch den Rand der Hochburg und ihre Abschlussmauern von der Athenastoa bis fast zur Mitte der grofsen Trajaneumsstützmauer verdeckte. Gleichzeitig wurde vom darunter liegenden Abhange der Schutt auf die grofse Terrasse hinabgekratzt und von da gleich abgekarrt. Bei den langen Tagen ging die Arbeit flott, so dass die durchschnittlich 55 Mann, welche hier bis zum 3. September arbeiteten, wöchentlich 600 bis 650 cbm Schutt abführten von den 8000 bis 9000, die im Ganzen dort etwa lagen.

In der Burgecke östlich vom Athenaheiligtum, wo die Abfuhr kürzer und der Schutt nur 4 bis 5 m hoch war, ging die Arbeit rascher von Statten und in der dritten Septemberwoche war dieses Stück und mit ihm die ganze Hochburg gesäubert.

War der grofse Bau unmittelbar oberhalb dieses letzten Arbeitsfeldes der Königspalast, so hatten wir hier östlich vom Athenaheiligtum und dem Thorhofe anscheinend Wirtschaftsräume vor uns. Noch standen in Reihe und Glied sechs mächtige Amphoren aus gebranntem Thon; an einer anderen Stelle fanden sich bis zu tausend abgebrochener Amphorenhenkel mit Stempeln. Schuchhardt kopierte sie sämtlich. Die Krüge werden einst mit Wein gefüllt hierher gekommen sein. Pfeil- und Lanzenspitzen daneben deuteten dann wieder auf ernstere Zeiten. Dann fanden sich hier wie auch mehr nördlich breite eiserne Laschen, je zwei noch durch starke Nägel verbunden, als ob sie zur Verklammerung von Balken gedient hätten, auch zahlreiche Steinkugeln, und über antiken oder modernen Ursprung dieser Dinge zerbrach man sich den Kopf.

Am 3. September kamen die Herren Professor Michaelis aus Strafsburg, Professor von Duhn aus Heidelberg, Baurat Graeber aus Stolberg und Conze von Konstantinopel her in Lesbos und am folgenden Tage in Pergamon an. Es war für Conze die sechste Fahrt hierher; die beiden anderen Herren Professoren kamen, um

die Stätte zu sehen und zu studieren, deren Untersuchung so tief in die Kunstgeschichte eingegriffen hat; Baurat Graeber aber hatte im Auftrage der philosophisch-historischen Klasse der Königlichen Akademie der Wissenschaften übernommen, die Wasserleitungen zu erforschen, wie der Plan bei Anwesenheit des Herrn Schöne in Pergamon vor einem Jahre angeregt worden war. Wenn auch etwas gedrängt, fanden wir doch Alle Raum im Deutschen Hause und seinen Dependenzen.

Die Herren von Diest und Prinz Carolath hatten inzwischen ihre Karte vollendet und verliefsen am 9. September die Stätte sechsmonatlicher angestrengter Thätigkeit. Sie gingen zuerst nach Smyrna, dann über Alaschehir (Philadelphia) nach Kula, Kutahia, Eski-schehir und von dort weiter nach Norden. Hierbei will ich dankend erwähnen, dass der Eisenbahndirektor Herr Kemp in Smyrna sie sowohl, wie alle unsere übrigen wissenschaftlichen Reisenden stets auf das Entgegenkommendste bei den Fahrten auf den ihm unterstellten Bahnen unterstützte.

Am 16. September traf, lange erwartet, Professor Heinrich Kiepert ein; er hatte es sich trotz seines Alters nicht nehmen lassen, den Landweg von Konstantinopel zu kommen, um noch einige Nachträge für sein grofses Kartenwerk zu gewinnen. Nur ein paar Tage währte leider der jetzt versammelte kleine Gelehrtenkongress im pergamenischen Hause; denn schon am 18. reisten die Herren Michaelis und von Duhn nach Smyrna, wofür aber denselben Abend wieder Dr. Dörpfeld eintrat, der zur Kenntnisnahme der Arbeiten geladen war; bis zum 1. Oktober hatten wir die Freude, ihn bei uns zu sehen. Kiepert verliefs uns vorübergehend zu einigen Kreuz- und Querzügen auf Lesbos, kehrte dann noch einmal zu uns zurück, um am 4. Oktober zu weiteren Erkundigungen über Magnesia und Smyrna weiterzureisen. Wie gern hätte ich mit Freund Kiepert, mit dem mich seit langen Jahren gemeinsame Arbeiten verbinden, zusammen einige Ritte durch Kleinasien gemacht, aber die Pflicht hielt mich an Pergamon fest; ich musste die Begleitung Herrn Schuchhardt überlassen.

Als Kiepert uns am 21. September nach Lesbos verliefs, begegneten ihm auf der Haustreppe Hamdy-Bey und Herr Baltazzi, welche auf unser Ansuchen kamen, um abermals über die Fundstücke Bestimmung zu treffen, und abermals handelte Seine Excellenz Hamdy-Bey im Interesse seines Museums, zugleich aber durchaus vom grofsen Standpunkte der allgemeinen wissenschaftlichen Interessen. Wurden für Konstantinopel wohlerhaltene und künstlerisch anziehende Skulpturenstücke bestimmt, so durfte alles das, was in fragmentierter Gestalt der sorgfältigen Arbeit, wie man sie in Berlin übernehmen wollte, bedurfte und erst durch sie Wert gewinnen konnte, den Königlichen Museen überliefert werden.

Wir waren eine zahlreiche Gesellschaft: Hamdy-Bey, Baltazzi, Bohn und Gemahlin, Dörpfeld, Graeber, Senz, Bedry-Effendi und ich, als wir am 24. September antraten, um Conze unsere Glückwünsche zur silbernen Hochzeit darzubringen. Den ganzen September war ein reges Leben in Pergamon, ein Kommen und Gehen; Tages Arbeit, Abends Gäste, saure Wochen, frohe Feste. Vom 7. bis 29. September war auch der Photograph, Herr Constantin Athanasiu aus Athen, wieder bei uns. Er stellte 50 photographische Aufnahmen her, welche, wie seine früheren, in den »Altertümern von Pergamon« ihre Verwertung finden sollen.

Unter den Arbeiten der letzten drei Monate nahm Graebers Untersuchung der Wasserleitungen in hervorragendem Mafse das Interesse in Anspruch. Das Hauptergebnifs war, dass er fortlaufende Reihen unterirdischer durchlöcherter Steine aufdeckte, durch die einst ein mächtiges, längst der Plünderung anheim gefallenes Bleirohr gelegt war, in welchem das Wasser vom Hochgebirge bis zur Burghöhe gebracht

wurde, wobei die Mulde hinter der Burg einen Druck von 150 m Höhe bedingte; in der That ein riesiges Werk, das uns einen Einblick thun lässt auch in das grofsartige praktische Schaffen der Attaliden. Auch die in derselben Richtung wie diese Bleirohrleitung der Stadt zugeführten römischen Leitungen klärte Herr Graeber auf; und diese verfolgte Schuchhardt weiter, wie ihre Zuleitung durch Thonröhren, in leisem Abfall, Thäler und Hügel umgehend, 6 bis 7 Stunden weit vom Madaras-Dagh herkam.

Im Oktober wurde noch das Anfertigen der Kisten, welches bald nach erfolgter Abmachung über die Funde begonnen hatte, fortgesetzt, das Verpacken betrieben, der Burgweg gebessert und von der Theaterterrasse in das Selinusthal über die Schutthalden der Ausgrabungen hinunter ein neuer Weg zum Transporte hergestellt. Hatten daneben die Ausgrabungen nach Erledigung der Hochburg geruht, da es unmöglich schien, mit unseren Mitteln den Schutthang über der nördlichen Hälfte der Theaterterrasse noch zu bewältigen, so wurde nunmehr mit noch einmal zu diesem Zwecke angewiesenen Mitteln vom 18. Oktober ab die Arbeit des Schuttabtrags neben dem Theater wieder aufgenommen. Bis zum 25. November wurde an der Entfernung der oberen 24 m hohen Schutthälfte, genau im Niveau des oberen Theater-Diazomas, gearbeitet; von dann ab wurde die Terrasse von dem darauf gerollten Schutt gesäubert. Etwa 2000 cbm blieben am unteren Teil des Abhanges neben dem Theater schliefslich doch noch stehen; aber sie scheinen nach den ausgeführten Tastungen wenigstens kein Bauwerk zu bedecken. Oben ergab sich ein Über- und Nebeneinander von Mauern sehr verschiedener Epochen, nicht ohne mannigfaches Interesse, wie auch eine Strecke weit ein grofser Abzugskanal aus der Königszeit aufgedeckt wurde, der von der Hochburg unter der Theaterterrasse hinab in das Thal führte. Besonders wichtig war auch, dass die jetzt erst hinreichend weit frei gelegte Trajaneums-Stützmauer erkennen liefs, dass das östliche Stück, genau einschliefslich der Stoa, gesondert angebaut, mithin die ganze Stoenanlage eine spätere Zuthat zum Trajanstempel war.

Als eine besondere Art der Arbeit kam in der allerletzten Zeit noch hinzu, dass wir zwei Häuschen oben auf der Burg bauten. Es war nämlich vorauszusehen, dass nach unserem Abgange die Bewohner Pergamons sich beeilen würden, alle Marmor-Quadersteine, Belagplatten und überhaupt alles Baumaterial möglichst bald zu plündern, wie es leider teilweise in den Pausen unserer Ausgrabungen bereits geschehen war. Dem gegenüber war es eine Ehrensache, die Ergebnisse der Ausgrabungen am Platze möglichst unversehrt zu erhalten und die Prüfung unserer Arbeitsberichte an den am Platze verbliebenen Resten möglich zu machen. Noch vor unserer Abreise wurden in die Häuschen zwei Wächter gesetzt mit der Aufgabe, jeder Verletzung der alten Reste zu steuern.

Am 9. Oktober kam noch Dr. Paul Wolters bei uns an, vertrat zunächst den mit Kiepert eine Zeit lang abwesenden Schuchhardt und blieb nach dessen Rückkehr neben ihm für die Aufgaben thätig, deren auch Herr Senz bis zum letzten Augenblicke unseres Dortseins sich annahm.

Am 18. feierten wir zum letzten Male unseres Kronprinzen Geburtstag in Pergamon. Am 19. erhielt ich eine Depesche des Inhalts, dass S. M. Aviso Loreley zum alten Zwecke Abends in Dikeli eintreffen würde. Sofort eilte ich dorthin und versäumte damit den Abschied, der an demselben Abende die scheidenden Herren Bohn und Graeber mit den anderen Freunden beim kreisenden Becher vereinte. Am nächsten Morgen früh fuhr ich mit der Loreley nach Smyrna; sie war jetzt vom

Herrn Kapitän-Leutnant Draeger kommandiert; Offiziere waren die Herren Engel und Recke, Arzt Herr Dr. Davids. Auch der Herr Botschafts-Baumeister Wegener war an Bord und fuhr auf einige Tage nach Pergamon. Denselben Nachmittag verliefsen Bohn und Graeber die Stadt, um sich mit dem Lokaldampfer nach Smyrna zu begeben und am 23. begleiteten wir dort Bohn und seine Familie an Bord des Triester Dampfers. Damit endigte ein jahrelanges, in Freud und Leid ungetrübtes Zusammenleben und Zusammenarbeiten.

Am 24. liefs mir der General-Gouverneur sagen, er habe soeben aus Konstantinopel eine Depesche erhalten, wonach die Ausfuhr der uns von Hamdy-Bey überwiesenen Antiken gestattet sei. Den anderen Tag fuhren wir mit einem Lichterschiff im Schlepptau an Bord der Loreley nach Dikeli. Am 26. luden wir 26 Kisten und fuhren Abends zurück, fanden aber im Golfe von Eläa so heftigen Nordostwind, dass wir nach Dikeli zurückkehren mussten. Erst am anderen Morgen kamen wir mit genauer Not durch, hatten aber zwei Fufs Spritzwasser im Lichterschiff. Den 31. machten wir die zweite Fahrt, auf welcher die Herren Dr. Winter und Judeich vom Archäologischen Institut, sowie ein junger Wiener Archäologe, Dr. Reisch, die auf einige Tage nach Pergamon gingen, uns begleiten durften. Das Wetter war wieder so stürmisch, dass wir zwei Tage in Phocäa liegen mussten, ehe es nach einigen vergeblichen Versuchen gelang den bösen Golf zu durchqueren. Denselben Tag noch lud ich 27 Kisten, mit denen wir am 3. November zurückdampften, wieder unter sehr schwierigen Verhältnissen. Am 5. begleiteten wir in Smyrna Kiepert an Bord, der zunächst zum Piräus fuhr. Hoffen wir mit ihm, dass es ihm bald noch einmal vergönnt sei, das Land wieder zu sehen, mit dem sein Name für alle Zeiten verknüpft ist. Am 6. November machten wir die dritte Fahrt mit der Loreley. Mehrere Offiziere und ein Teil der Mannschaft besuchten dieses Mal Pergamon, während wir den Rest von 21 Kisten luden, aufserdem auch diejenigen Kisten, die für das türkische Museum bestimmt waren; damit fuhren wir am 10. früh nach Mitternacht ab und waren Mittags glücklich in Smyrna, worauf am folgenden Tage die Loreley nach Malta in See ging, um im dortigen Dock einer gründlichen Ausbesserung unterworfen zu werden. Jung war sie ja nicht mehr, und die vielen Schleppfahrten zwischen Dikeli und Smyrna hatten ihr wohl schliefslich auch etwas zugesetzt. Mögen der frühere und jetzige Chef der Kaiserlichen Admiralität für alle dem pergamenischen Unternehmen geleisteten Hülfen, für alle uns, zumal mir, gewährten Erleichterungen und für die Gastfreundschaft an Bord den ergebensten und wärmsten Dank an dieser Stelle gütigst entgegen nehmen.

Von unserer letzten Ausbeute sandte ich einen Teil über Triest, einen anderen Teil konnte ich auf einen Hamburger Dampfer verladen, 21 Kisten schickte ich mit dem holländischen Dampfer Stella nach Hamburg. Hatten wir für alles bisherige Glück ein Dank- oder Trankopfer vergessen? Die Stella wurde vom Sturm an die holländische Küste geworfen. Nach zwei Monaten gelang es zwar, die Kisten dem Meere wieder zu entreifsen; jedoch ganz ohne Schädigung ist das Liegen im Seewasser nicht an den Stücken dieser Sendung vorübergegangen.

Nach Erledigung der Transporte war ich am 16. November wieder in Pergamon am Platze, wo ich Conze, Schuchhardt, Senz, Wolters noch fand. Jeder hatte vor Thorschluss noch vollauf zu thun. Senz hatte seine Burgkarte abgeliefert, stellte noch Photographien her, beschäftigte sich mit der Aufnahme und dem Verzeichnisse der am Orte gebliebenen Kleinarchitektur und studierte die byzantinischen Kirchenreste, Wolters verzeichnete die Skulpturreste, Schuchhardt die Inschriften, soweit die einen

und anderen am Platze verblieben; ich vollendete meine Karte der Römerstadt, Conze war überall. Vom 20. bis 23. November unternahm er mit Senz noch einen Ausflug nach Teuthrania, um auch von dessen Lage und Resten eine Aufnahme herzustellen. Für kleine Architektur-, Skulptur- und Inschriftstücke, für welche Verlust zu befürchten war, wurde ein Verschlag in unserer Holzbaracke, welche auf der Burg stehen blieb, hergerichtet. Manche nicht mitnehmbare, aber bemerkenswerte Sachen, z. B. die grofsen Architrave des ionischen Tempels, die noch die Löcher für die Befestigung der einstigen Bronzeinschrift trugen, das Sockelgesims desselben Tempels und Anderes sollte noch in Gips gegossen werden. Zu dem Zwecke liefsen wir den Gipsgiefser Meister Andreas, denselben, der in Angora und auf dem Nemrud-Dagh Dienste geleistet hatte, aus Smyrna herüberkommen. Die Formen schickte ich erst im Frühjahr 1887 nach Berlin, nachdem sie den Winter getrocknet. Vom 21. bis 24. November hatten wir noch einmal den Besuch des Eisenbahndirektors Herrn Kemp mit seinen Leuten, die das Bahnprojekt Menemen-Pergamon ausgearbeitet hatten.

Es nahte die Zeit des Aufbruches. Noch einmal vereinigte uns am 10. Dezember Conze's Geburtstag zum Frühstück oben auf der Burg in unserer alten »Reichshalle«; es war zugleich der Abschied. Jetzt wurde das Gepäck der verschiedenen Herren wie der beiden Aufseher zu Lande nach Smyrna geschickt, das Hausgerät bis auf eine Zimmereinrichtung verkauft, das gesamte zurückbleibende Werkzeug inventarisiert und eingeschlossen; vielleicht, dass es uns noch einmal dort dient!

Endlich war Alles erledigt. Am 13. setzten sich Conze, Schuchhardt und Senz in Begleitung des Herrn Gymnasialdirektors Centerwall aus Söderhamn in Schweden, der unser letzter Besuch in Pergamon gewesen war, zu Pferde, um, den Kaikos hinaufreitend, die von Schuchhardt gefundenen Städte Apollonia und Stratonikea zu besichtigen und eine Anschauung von der Verbindung des Kaikosthales mit der Hermoslandschaft zu gewinnen; über Thyatira und Magnesia langten sie am 17. in Smyrna an; nur Schuchhardt blieb noch länger am Wege zurück.

Am 15. liefs ich die Aufseher und den Diener in einen Wagen steigen, in einen anderen stiegen Wolters, der Kommissär Bedry-Effendi und als Letzter verliefs ich den Platz, der mich so viel Schweifs gekostet und mir so glückliche Erfolge beschert hatte. Durch eine dichtgedrängte Menge fuhren wir die Strafse entlang hinaus nach Dikeli. Vater Zeus mochte wohl alle Ursache haben, uns am 15. Dezember einen warmen stillen Sommertag zu schenken.

II. ARCHITEKTUR

VON RICHARD BOHN

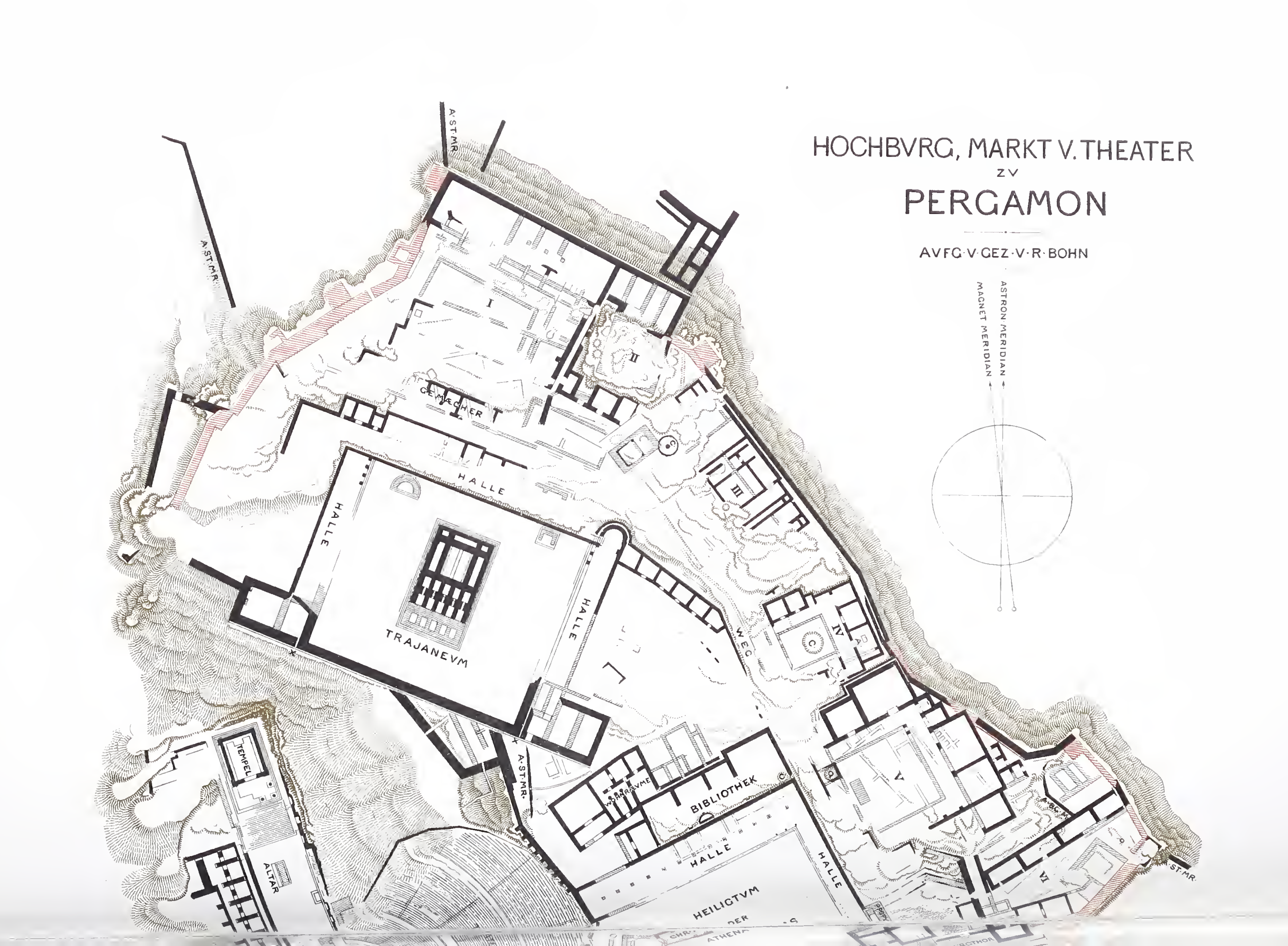
Das Gebiet, über welches sich die Ausgrabungen der letzten vier Jahre vorzugsweise erstreckt haben, können wir in drei Gruppen unter dem Namen Hochburg, Markt und Theaterterrasse zusammenfassen. Waren auch bedeutende Teile aus diesen Gruppen heraus bereits in den früheren Jahren von uns freigelegt und untersucht worden, so war dennoch das zwischen diesen unberührt gebliebene Gebiet das überwiegende. Jetzt ist aber ein ununterbrochener Zusammenhang über das ausgedehnte Feld unserer Ausgrabungen hergestellt, und damit das Verständnis für die Zugehörigkeit und das gegenseitige Bedingen in Lage und Richtung zwischen den einzelnen Denkmälergruppen gewonnen worden. Wir sind daher genötigt, auf einzelne Punkte unserer früheren Mitteilungen im gröfseren Zusammenhange noch einmal zurückzukommen. Die nachstehende Erläuterung zu dem auf anliegender Tafel beigefügten Plane, welcher das gesamte Gebiet unserer Ausgrabungen im Mafsstabe 1 : 1500 in seinem gegenwärtigen Zustande zur Darstellung bringt, folgt der oben angegebenen Gruppeneinteilung.

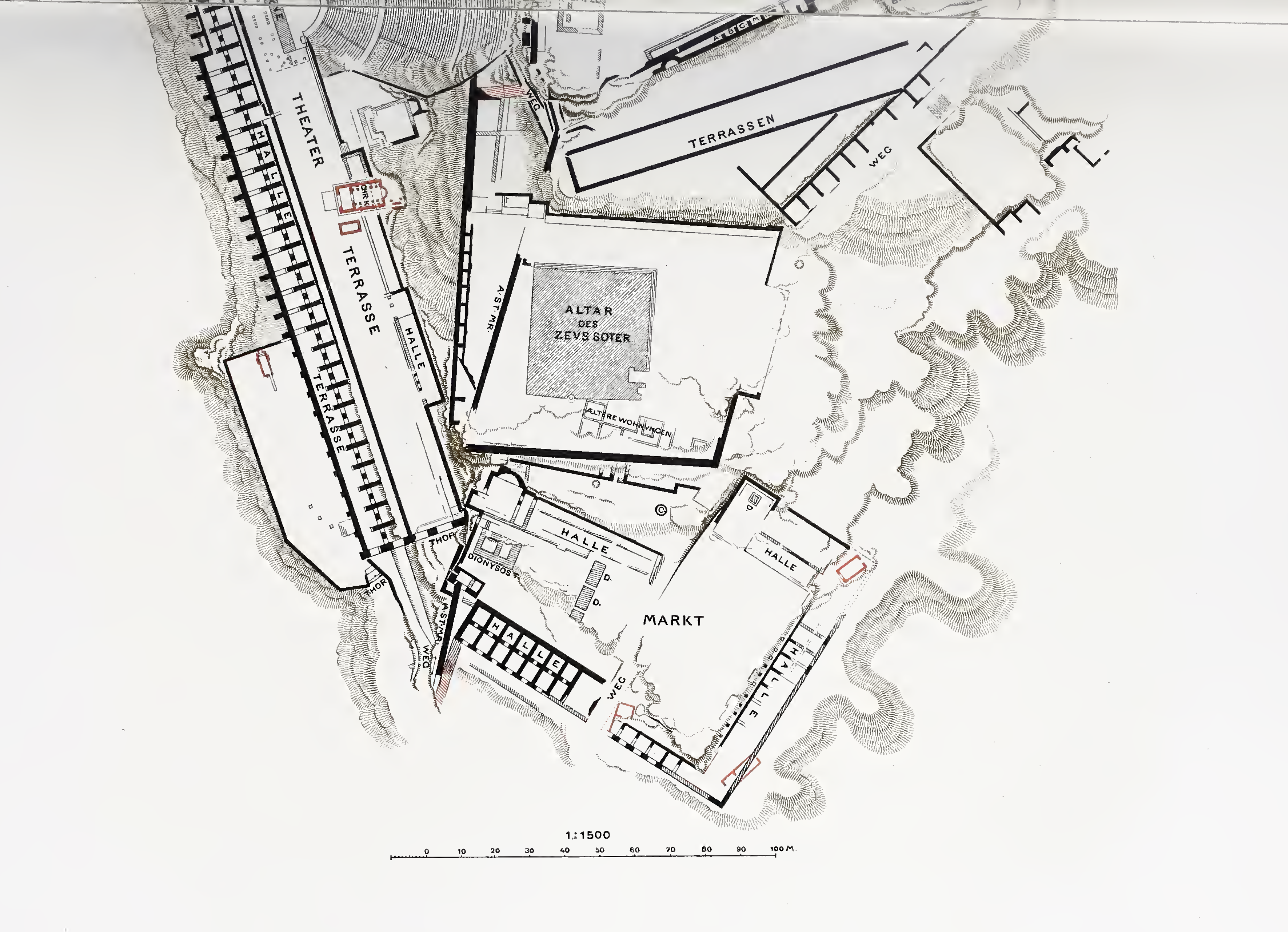
A. HOCHBURG

Unter der Hochburg verstehen wir den höchsten und gleichzeitig am meisten nach Norden vorgeschobenen Teil des Stadtberges. Sie hat die Gestalt eines ringförmig gebogenen Rechtecks von rund 280 m Länge und 110 m geringster Breite und fällt nach drei Seiten, nach Westen, Norden und Osten, in zum Teil recht schroffen Felsbildungen zu den Flussthälern des Selinus und Ketios ab, während sie an der vierten, also südlichen Seite, in allmählicher Senkung in den Stadtboden übergeht. Innerhalb der Hochburgfläche ist die Steigung keine sehr bedeutende mehr; sie beträgt von der Schwelle des Eingangsthores bis zur höchsten Felskuppe, also auf eine Länge von rund 200 m, nur 20 m.

Dieses Hochplateau von ungefähr 35000 qm Flächeninhalt bezeichnet die gesamte Ausdehnung der ältesten bescheiden angelegten Stadt. Die Reste ihrer Umfassungsmauer haben sich an verschiedenen Stellen unter den späteren Umbauten erhalten (»A. BG. MR« auf dem Plan); ein Teil derselben ist in Band II der Altertümer von Pergamon S. 76 als südliche Abgrenzung des Athenaheiligtums beschrieben. Die Mauer ist durchschnittlich 1,70 m dick und besteht aus zwei von etwas gröfseren Steinen gebildeten Stirnen, zwischen denen der Raum mit kleinen Bruchsteinen lose gefüllt ist. Die Schichthöhe an der Aufsenseite beträgt durchschnittlich 0,30 bis 0,36 m, die Länge der Quadern geht selten über 0,80 m hinaus; die Mafse sind also recht bescheidene. Die Oberfläche der Steine ist gespitzt, die Fugen schliefsen gut. Es ist erklärlich, dafs eine derartig hergestellte Mauer nicht dauerhaft sein konnte. So sehen wir denn, wie mit der Entwickelung der Stadt Hand in Hand gehend diese ältere Um-




HOCHBVRG, MARKT V. THEATER
ZV
PERGAMON
AVFG·V·GEZ·V·R·BOHN
ASTRON·MERIDIAN
MAGNET MERIDIAN
A·ST·MR·
I
II
III
IV
V
VI
C
GEMÆCHER
HALLE
TRAJANEVM
WEG
BIBLIOTHEK
HEILIGTVM
TEMPEL
ALTAR


THEATER
HALLE
TERRASSE
TERRASSE
HALLE
CHR. K.
THOR
THOR
WEG
A. ST. MR.
TERRASSEN
WEG
WEG
A. ST. MR.
ALTAR
DES
ZEVS SOTER
ÄLTERE WOHNUNGEN
HALLE
DIONYSOS T.
D.
D.
D.
HALLE
MARKT
HALLE
HALLE
WEG
1:1500
0
10
20
30
40
50
60
70
80
90
100 M.



währung durch neue, aus gröfseren und gut gelagerten Quadern einfach davor aufgeführte Mauern verstärkt wurde. Jedoch folgt letztere nicht immer der älteren, noch mit einer gewissen Ängstlichkeit jeder Bodenveränderung angepassten Führung, sondern bewegt sich schon etwas freier in gröfseren geraden Linien. Im weiteren Verlauf hat denn auch diese Mauer Erweiterungen und Umbauten erfahren, bis schliefslich die spätesten mittelalterlichen Befestigungen mit dem verringerten Umfange Pergamons wieder jenen älteren Linien folgten.

Der Hauptzugang zur Burg ist in allen Zeiten derselbe geblieben; er liegt ungefähr in der Mitte der Südfront eben dort, wo der in grofsen Windungen von Süden heraufkommende Hauptweg, nachdem er den Markt durchschnitten (vergl. S. 71), in die Hochburg eintritt. Er trennt dieselbe durch die vielen in den Felsen gearbeiteten Rillen deutlich verfolgbar in der Richtung von Südosten nach Nordwesten, ungefähr in der Art, dafs er eine östliche höher gelegene Terrasse von einer westlichen tieferen scheidet.

Diese letztere, also das innere und deshalb kürzere Ringstück enthält in der Hauptsache nur zwei Denkmälergruppen. Die südliche ist das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros, dessen, wenn auch nicht räumlichen Mittelpunkt der scharf an die Südwestecke vorgerückte alte Tempel der Göttin bildet. Derselbe wird von einem geräumigen Platz umgeben, der in der Königszeit an zwei Seiten durch mächtige Hallen eingefasst wurde, an welche sich die Bibliotheksräume anschlossen. Hierüber ist im zweiten Bande der »Altertümer von Pergamon« bereits erschöpfend gehandelt.

Die zweite nördlich sich daran schliefsende Gruppe ist das Trajaneum. Auch dieser Bau ist durch die Mitteilungen in dem ersten vorläufigen Bericht im Wesentlichen bekannt, nur war er damals fälschlich als Augusteum gedeutet worden. In dem Fortgange unserer Arbeiten hat sich aber zweierlei herausgestellt: erstens, dass die Anlage aus späterer Zeit, aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr. stammt, und zweitens, dass sie nicht aus einem Guss, sondern im Anschluss an die Richtung älterer Bauten in zwei Absätzen entstanden ist, die zeitlich allerdings nahe bei einander liegen. Der ersten Epoche gehört der Tempel selbst sowie der ihn umgebende Platz einschliefslich der grofsen südlichen Stützmauer an; der zweiten dagegen die den Platz einfassenden Hallen mit den beiden an den Ecken vorspringenden Flügelbauten. Die grofse Stützmauer hatte anfänglich nur eine Länge von 68,5 m und sprang beiderseits (xx auf dem Plan) im rechten Winkel zurück. Dann hat man aber an beiden Kanten aus jeder zweiten Schicht ein Stück herausgeschlagen und derartig eine Verzahnung gebildet, in welche das neue Mauerwerk als Verlängerung des älteren und deshalb auch in durchaus ähnlicher Ausführung eingreift. Auf diesen beiderseitigen Verlängerungen ruhen die vorgedachten Flügelbauten, an welche sich die Hallen anschliefsen.

Wenn es nun auch aus anderen Gründen wahrscheinlich wird, dass sich das Augusteum in der erweiterten römischen Unterstadt befunden hat, wir aber ferner wissen, dass ein Tempel des Trajan sich in Pergamon befand, wenn wir uns dann daran erinnern, dass in den eingestürzten Gewölben der Tempelcella die überlebensgrofsen Köpfe des Trajan und Hadrian gefunden worden sind, sowie viele Bruchstücke von Inschriften, welche sich auf den bekannten Prokonsul Aulus Julius Quadratus beziehen, so liegt der Schluss nahe, in Trajan und Hadrian eben diejenigen zu erkennen, welche den Bau begonnen, bezüglich vollendet haben; hierzu tritt das Zeugnis der schon oben von Humann erwähnten bilinguen Inschrift hinzu, welche unweit des Tempels gefunden, denselben als dem Zeus Philios und Trajan geweiht bezeichnet.

Ist die Erhaltung der Reste im Athenaheiligtum wie im Trajaneum wegen ihrer tieferen und desshalb etwas geschützteren Lage eine noch verhältnismäfsig günstige, so ist dagegen die Zerstörung auf dem östlichen höheren Ringe der Hochburg mit wenigen Ausnahmen eine desto gründlichere. An vielen Stellen schaute, ehe wir den Spaten ansetzten, der natürliche stark verwitterte Felsen zwischen der dünn gelagerten Humusschicht hervor; spärlich nur lagen Bauglieder umher. Grofsenteils liefsen sich nur die tiefer hinabreichenden Grundmauern oder deren durch die Bearbeitung des Felsens kenntliche Spuren nachweisen. Wir müssen daher von vornherein darauf verzichten, den einstigen Aufbau wieder herstellen zu wollen, sondern uns begnügen, die Grundrissanlagen im Wesentlichen klarzulegen. Erschwerend hierfür tritt noch der Umstand hinzu, dass wir nirgends eine ursprüngliche, unverändert gebliebene Anordnung nachweisen können; überall zeigt sich, dass das Ältere wiederholt umgebaut, oder gar über dasselbe ohne Rücksicht auf Vorhandenes fortgebaut worden ist. Erst allmählich im Laufe unserer Untersuchungen liefs sich das Gewirr der Mauern in sechs gröfsere, nach Art und Richtung verschiedene Gruppen sondern. Wir folgen in nachstehender kurzer Beschreibung dieser Gruppeneinteilung, indem wir, von Nordwesten beginnend, nach Südosten vorschreiten.

Die Nordwestecke der Hochburg, also die nördlich an das Trajaneum anschliefsende Plattform zeigt eine grofse Reihe untereinander nahezu gleich von West-Nord-West nach Ost-Süd-Ost gerichteter Mauern. Unter ihnen ist die besterhaltenste die nördliche Abschlussmauer; sie hat die stattliche Länge von 77,5 m; während dieselbe in ihrem unteren Teile, der sich jetzt in 27 gegeneinander um 0,06 m zurücktretenden Schichten von je 0,39 m Höhe über dem Schutt des Abhanges erhebt, deutlich sich als Stützmauer darstellt, bildet ihr oberer, in noch sechs Schichten von 0,53 m Höhe mit eingelegter Flachschicht erhaltener Teil den Anfang einer senkrecht aufgehenden Mauer, deren weiterer Aufbau verschwunden ist. Der Baustoff ist, wie bei fast allen folgenden Bauten, Trachyt, wie ihn der Burgfels selbst liefert. Diese grofse Mauer ist aber, um Raum zu gewinnen, gegen eine ältere gleich gerichtete Abschlussmauer um rund 10 m vorgeschoben. Weit nach Innen zurückgreifende Bindermauern geben ihr den nötigen Halt, und darum hat dieselbe sich bei ihrer sorgsamen Bauart trotz der bedeutenden Höhe Jahrtausende erhalten. Ein Blick auf den Plan zeigt uns eine ganze Reihe teils gleich, teils gering davon abweichend gerichteter Mauern mit den entsprechend senkrecht dazu laufenden Querteilungen. Dieselben im Einzelnen zu erörtern, gehört nicht an diese Stelle. Im Grofsen und Ganzen werden wir hierin Hallenanlagen erkennen, welche Höfe umgeben und an welche sich Gemächerreihen anschliefsen. Wenn auch römische Umbauten hier nicht nachweisbar sind, so spiegeln die Reste doch die verschiedensten Abschnitte der hellenistischen Zeit wieder. Als eine der ältesten verdient eine südlich gelegene, gegen den ansteigenden Felsen sich lehnende Gemächerreihe hervorgehoben zu werden (»Gemächer« auf dem Plan). Die Wände sind aus kleinen Lesesteinen hergestellt und mit Putz überzogen worden, dessen Oberfläche, trotzdem sie allen Unebenheiten der Steine folgt, dennoch eingeritzte Linien als Wandteilung aufweist. Quer durch diese hindurch zieht sich in ganz abweichender Richtung ein gröfseres Fundament späteren Ursprungs, dessen Aufbau jedoch alsbald wieder anderen Bauten hat weichen müssen. Den südlichen Abschluss aller dieser Gruppen bildet eine sorgsam gefügte, aus abwechselnd 0,53 und 0,35 m hohen Quadern mit abgeschrägter Kante hergestellte Stützmauer, welche bei nur geringer Tiefe sich rückwärts gegen den Felsen lehnt und in römischer Zeit als Abschlussmauer des Trajaneumsplatzes benutzt wurde,

dessen Richtung sie bestimmte. Was dieser Platz in hellenistischer Zeit, abgesehen von der allein erhalten gebliebenen Exedra Attalos des Zweiten, getragen hat, wird nie zu ermitteln sein, da bei dem römischen Bau hiermit gründlich aufgeräumt worden ist.

Die nordöstliche Ecke der oberen Plattform gipfelt in einer Kuppe (II auf dem Plan) von ungefähr 20 m im Geviert, deren obere Fläche sehr zerklüftet ist. Es liegt auf der Hand, dass dieser höchste Punkt des Berges nicht leer geblieben sein kann. Aber erst das sorgfältige Reinigen und Auskratzen aller Felsspalten liefs die Spuren eines rechteckigen rund 18 m im Geviert messenden Baues erkennen, zu dem auf der Westseite eine Treppe emporführte. Bei den sehr geringen Resten wird es sich schwer entscheiden lassen, ob diese unmittelbar in der Linie der alten Umwährung liegende Kuppe einen Wartturm trug, oder ob, was mir allerdings wahrscheinlicher erscheint, dieses Fundament einem auf höchster Bergspitze gelegenen Altarbau angehört. Südlich dehnen sich davor langgestreckte Räume, die mehrfach mit geringer Veränderung ihrer Richtung umgebaut worden sind; noch weiter südlich schieben sich dann die vorgedachten Hallen und die Trajaneums-Nordmauer vor.

Die sich östlich hieran schliefsende Gruppe (III auf dem Plan) ist nächst dieser die am meisten zerstörte. Erst die ziemlich tief hinabgeführten Grabungen förderten eine Reihe von Grundmauern zu Tage, welche aus unregelmäfsigen Bruchsteinen hergestellt sind. Es sind sechs unter einander gleichgerichtete, zu einer Mittelaxe gleichmäfsig geordnete und durch Querwände verbundene Mauern. Nordöstlich reichte der Bau bis zur alten Burgmauer. Es scheint dieser Teil zugleich mit der Mauer hinabgestürzt, dann neu errichtet, hierbei aber auch verschiedenes Andere umgebaut worden zu sein. Südlich erstreckt er sich bis zu dem hart an ihm vorüberführenden Hauptweg, zu dem seine Mittelaxe senkrecht gerichtet ist. Zwischen diesem Bau und der höchsten Kuppe liegen noch einige Gemächer, welche der Richtung nach zu ersterem gehören, aufserdem aber ein mächtiger, 4,50 m im Durchmesser haltender Wasserbehälter. Er ist in den Felsen hineingearbeitet und dann mit sorgfältig gefügten kleinen Quadern eingefasst worden, deren Oberfläche geputzt war. Da der Durchmesser für eine steinerne Bedeckung zu grofs ist, so hat man zur Unterstützung in der Mitte eine Säule aufgestellt, von welcher noch jetzt vier Trommeln mit grob gespitzter Oberfläche aufrecht stehen. Das dazu gehörige Kapitell von roher dorischer Form fand sich daneben liegend.

Südlich von dem Behälter liegt ein kleines quadratisch geformtes Fundament von 6,35 m Seite, in dem man sehr wohl den Unterbau eines Altars erkennen könnte; er ist in späterer Zeit ummantelt worden, so dass sich ein längliches Rechteck von 7,50 zu 13,40 m bildete. Doch war der Platz ringsum offenbar sehr beschränkt, da die Erweiterung westlich scharf an andere Bauten stöfst, die nordöstliche Ecke sogar ein wenig in den eben genannten Behälter hineingreift.

Die nun folgenden Baugruppen haben den Vorzug einer besseren Erhaltung, so dass wenigstens die Anordnung des Grundrisses klarer übersehen werden kann. Es sind zwei Anlagen, eine ältere und eine jüngere, denen aber beiden derselbe Gedanke zu Grunde liegt, die Gruppierung von Zimmern um einen mittleren Hof.

Wir betrachten zuerst den älteren nördlich gelegenen Bau (IV auf dem Plan). Den Kern desselben bildet ein Hof von 11 zu 13 m im Lichten, der einen geräumigen, in den Felsen gearbeiteten, aber ziemlich unregelmäfsig geformten Wasserbehälter umgiebt. Der Hof ist jetzt auf allen Seiten von einer niedrigen Mauer eingefasst, welche aber gröfstenteils nur als Fundament zu betrachten ist. Auf der

Westseite liegt noch eine Thürschwelle am Ort. Besonders gut ist aber die östliche, 0,52 m dicke Mauer erhalten, deren nach dem Hofe schauende Fläche über dem Fundament mit einer Reihe vortrefflich schliefsender Quadern verblendet ist; die Oberfläche ist mit gröfster Sorgfalt abgeglichen. Weitere Schichten können deshalb nicht darauf gefolgt sein; es liegt vielmehr nahe, an einen hölzernen Oberbau zu denken.

Rings um diesen Hof läuft eine Halle von verschiedener Tiefe, an welche sich, durch Thüren zugänglich, einige Gemächer schliefsen. Am besten sind diese auf der Nordseite erhalten; die Wände sind aus verschieden grofsen, aber sorgsam ineinander gefügten Bruchsteinen in einer durchschnittlichen Dicke von 0,70 m hergestellt, dann geputzt und gefärbt worden. Dieser Putz ist aber häufiger erneuert. Gröfsere, bei der Aufdeckung noch unversehrt gefundene Flächen liefsen die Anordnung einer nachgeahmten Wandquaderung in verschiedenen Tönen erkennen. In das nordwestliche Gemach ist später eine Cisterne hineingebaut worden. In einem der östlichen Gemächer steht noch jetzt ein kleiner Altar, dessen Seitenflächen aus Marmor hergestellt sind, während die Oberfläche mit stark verbrannten Trachytplatten abgedeckt ist. Von den zu diesen östlichen Gemächern führenden Thüren haben sich aufser der Schwelle noch die unteren aus blauem Marmor bestehenden Teile der Pfosten erhalten. Die gleichmäfsige Höhe dieser Blöcke, die Art ihrer Bearbeitung und die Form der auf ihrer Oberfläche befindlichen Dübellöcher spricht dafür, dass dieselben nur den Sockel für ein im Übrigen hölzernes Thürgewände gebildet haben.

Die West- und Südseite des Baues ist stärker zerstört; schwache Spuren lassen indessen vermuten, dass die Gemächer sich auf allen vier Seiten herumzogen. Aufserdem ist aber ein Umbau namentlich an der Südseite nachweisbar, wobei auch der Fufsboden gehoben worden ist.

Die nun folgende ziemlich umfangreiche Baugruppe (V auf dem Plan) ist, wie schon bemerkt, im Wesentlichen eine vergröfserte Wiederholung der eben beschriebenen. Nur fehlt derselben die westliche Gemächerreihe, da sich die um den Hof laufende Halle hier unmittelbar an den Burgweg anschliefst. Um aber den Raum für einen so umfangreichen Bau zu gewinnen, haben ältere Anlagen zerstört werden müssen, deren Reste sich allerorts zwischen den Fundamenten des Neubaues, aber in etwas abweichender Richtung hinziehen.

Der mittlere Hof hat eine lichte Weite von 22,5 m. Er war von einer Säulenhalle dorischer Ordnung umgeben, wie sich aus der an der Nordostecke auf der Marmorschwelle noch erkennbaren Standspur einer Säule und einzelnen Bruchstücken der Bauglieder ergiebt. Die Halle hat auf der Ostseite eine Tiefe von 6 m; auf der Nordseite ist dieses Mafs etwas geringer. Nach ihr zu öffnen sich Gemächer, welche östlich bis hart an die Burgmauer reichen, deren schräge Richtung die verschiedenen Tiefen der einzelnen Zimmer hervorruft. Am besterhaltensten ist das nördliche kleine Gemach; es ist nur 3,30 m im Lichten weit, aber ringsum liegt der feingegliederte Marmorsockel noch am Ort; auf der Ostseite springt in der Mitte eine Basis hervor; die gegenüberliegende Seite öffnet sich vollständig nach der Halle zu und scheint nur durch ein leichtes Gitter abgesperrt gewesen zu sein. Die beiden an der Nordseite liegenden Gemächer haben ziemlich bedeutende Mafse, das gröfsere östliche hat eine Tiefe von 11,40 m zu einer Länge von 15 m. Auf dem wenig vortretenden Sockel aus dunklem Marmor steht noch an einer Stelle die aus gleichem

Stoff bestehende Orthostatenschicht, welche durch eine Flachschicht aus weifsem Marmor abgedeckt war.

Es fanden sich bei der Ausräumung dieser Gemächer in dem Schutt auffallend viele Stückchen von Steinmosaik, einige darunter von grofser Feinheit. Soweit man erkennen konnte, stellte dasselbe Linien und Pflanzenmuster dar. Stücke gröberer Arbeit lagen noch an ihrer ursprünglichen Stelle und bildeten den Fufsboden der Gemächer. Das grofse nördliche Gemach scheint schon im Altertum bis tief unter seinen Fufsboden ausgegraben und dann wieder verfüllt worden zu sein; in anderen Räumen ist der jetzt noch liegende Fufsboden Ersatz eines früheren. Wir werden deshalb in der Voraussetzung nicht irre gehen, dass in diesen Gemächern einst prächtige Mosaikfufsböden gelegen haben, welche frühzeitig zum Schmucke römischer Villen geraubt worden sind.

Hart an der westlichen Halle führt der Burgweg vorüber und trennt dergestalt diesen Bau von der Bibliothek und den dazu gehörigen Hallen. Es ist auch wahrscheinlich, dass von dieser Seite her der Zugang gewesen ist, doch ist gerade hier die Zerstörung am gröfsten. In der Nordwestecke liegt der bereits früher (Altertümer von Pergamon II. S. 82) beschriebene Quellschacht.

Südlich von dieser Baugruppe zieht sich eine Folge langgestreckter Räume hin, deren Umfassungsmauern sich wenigstens in den Fundamenten durch ihre gute Quaderfügung erhalten haben. Ihre Richtung weicht aber um ein Geringes von jener ab, auch ist ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen beiden nicht nachweisbar. Die Räume treten aber östlich weit über die ursprüngliche Begrenzungsmauer der Hochburg hinaus, deren Gang sich noch erkennen lässt (A. BG. MR.), und dehnen sich bis zu der neuen bedeutend vorgeschobenen Burgmauer. In dem als Hinterfüllung benutzten Schutt fand sich eine auffallend grofse Menge von Scherben einfacher Thongefäfse, darunter namentlich viele Henkel, welche die Stempel sehr verschiedener Werkstätten tragen.

Nahe der Südostecke der Hochburg liegt schliefslich noch ein gröfseres Fundament aus Bruchsteinen in guter Fügung, 16,50 m lang und ungefähr 14 m breit. Doch ist sein südlicher Abschluss unter den mittelalterlichen Mauern verdeckt, wird aber nahezu mit der alten Begrenzungsmauer zusammengefallen sein. Der Grundrissform nach könnte man in dem Bau einen Tempel erkennen; für den Aufbau fehlt aber zunächst jeder Anhalt. In nächster Nähe ist neben zahlreichen Pfeil- und Lanzenspitzen auch viel Eisengerät gefunden worden, an dessen rostiger Oberfläche sich noch deutlich die Fasern des Holzes zeigen, welches es einst zusammengehalten hat. Es kann zweifelhaft erscheinen, ob diese Teile von Kriegsmaschinen herrühren; dann würde man in Hinsicht auf die vorerwähnten Waffenreste und zahlreich daselbst gefundene Steinkugeln, wenn man dieselben für antik halten darf, auf eine Niederlage für Kriegsgerät schliefsen können. Andererseits können jene Eisenreste aber auch recht gut zur Verklammerung eines Tempeldaches gehören. Die näheren Untersuchungen hierüber stehen noch aus.

Westlich schliefsen sich noch einige Gemächer an, welche unmittelbar an der südlichen Burgmauer liegen und durch diese hindurch in einzelnen Fenstern sich öffnen; sie sind wohl nur als Kellerräume anzusehen. Es fanden sich in ihnen unter Anderem vier mächtige Thongefäfse, auf deren oberem Rande Mafsangaben eingeritzt waren. Da wir einige dieser Gefäfse in das Königliche Museum überführt haben, so dürfen wir aus der genauen Ermittelung des Rauminhalts Aufschlüsse über die damals gebräuchliche Mafseinheit erwarten.

Auch diese Südwestecke ist mehrfachen Umänderungen unterworfen worden, auf die wir hier nicht näher eingehen können. Unmittelbar westlich schliefst sich dann, durch eine mächtige Mauer geschieden, jener hinter dem Burgthor gelegene Hof an, auf dem sich der Burgweg westlich nach dem Athenaheiligtum, geradeaus auf den Gipfel der Hochburg und östlich zu den letztgedachten Gebäuden teilt.

Ehe wir die Hochburg verlassen, erübrigt noch die Frage, welchen Zweck diese einzelnen Gebäudegruppen gehabt haben mögen. Bei den zuerst genannten ist die Antwort, soweit es möglich, teilweise gegeben worden, nur die beiden letztgenannten gröfseren Gebäudegruppen (IV und V) erheischen noch eine nähere Betrachtung. Zunächst weist die allgemeine Grundrissform darauf hin, dass wir es hier nicht mit Heiligtümern im engeren Sinne des Wortes zu thun haben; vielmehr sprechen die einzelnen Bestandteile, wie der Hof, die Halle, die Gemächer für eine Benutzung als Wohn- oder Verwaltungsräume. Die Behauptung aber, dass diese den Königen von Pergamon einst als Herrschersitz dienten, bedarf der näheren Begründung. Es muss zunächst als höchst wahrscheinlich angesehen werden, dass in einem Militärstaat, wie es doch der Pergamenische von Anfang an war, der in stetem Kriege mit seinen Nachbarn aus einer kleinen Bergfeste heraus sich zu seiner späteren Gröfse entwickelte, dass in dessen stets auf Abwehr bedachten Hauptstadt der oberste Kriegsherr seine Wohnung an der geschütztesten Stelle, das heifst auf der Hochburg aufgeschlagen haben wird. Mag doch auch zur Zeit des Lysimachos, als er den Philetairos zum Hüter seiner Schätze hier einsetzte, der Umfang der Stadt überhaupt kein viel erheblicherer gewesen sein. Nirgends aber hat sich sonst auf der gesammten Hochburg eine Anlage gefunden, welche dem Bedürfnis einer Wohnung entsprechen könnte. Wohl aber würde jener an erster Stelle genannte kleine Bau, dem die Bauart einen verhältnismäfsig frühen Ursprung zuweist, als Wohnsitz eines der ersten Fürsten sich vortrefflich geeignet haben. Mit steigender Macht und vergröfsertem Bedürfnis konnte diese beschränkte Anlage namentlich einem Herrscher, wie Eumenes dem Zweiten, nicht mehr genügen. Er plante einen Neubau, dem er aber in jener liebevollen Erinnerung an den Schöpfer der Gröfse seines Hauses, einem Zuge, dem wir auch sonst bei den Attaliden mehrfach begegnen, den Gedanken jener älteren Anordnung zu Grunde legte. Diese blieb, entsprechend umgebaut, daneben bestehen und diente vielleicht als Frauengemach. Immerhin ist die Anlage noch keine sehr bedeutende und entspricht wohl räumlich nicht denjenigen Vorstellungen, die man sich bis jetzt vom Palast der Attaliden zu machen gewohnt war. Wir müssen aber daran erinnern, wie unendlich beschränkt der Raum auf der Hochburg war. Auch für diesen Neubau konnte der Platz nur durch Zerstörung älterer Anlagen gewonnen werden. Der Grundriss zeigt auch in seinen mehrfach geknickten Umrisslinien, wie er mit möglichster Ausnutzung des zu Gebote stehenden Platzes angeordnet ist. Daher und aus jenem Anschluss an ältere Formen erklärt es sich auch wohl, dass wir die uns geläufige Vorstellung von einem Herrschersitze, wie wir sie uns an den römischen Kaiserpalästen gebildet haben, hier nicht finden. Eine grofsartige Tiefenentwickelung in einer Axe war durch den Raummangel ausgeschlossen. Weiter kommt aber der Umstand hinzu, dass wir den Bau nicht für sich allein betrachten dürfen; er ist im Zusammenhang mit seiner Umgebung geplant; es gilt dieses namentlich in Bezug auf seine Zugehörigkeit zum Athenaheiligtum und der Bibliothek. Nur der Hauptweg, welcher nicht aufgegeben werden konnte, trennt beide; im Übrigen ist es aber wohl kein Zufall, dass die nördlichen Abschlussmauern der Bibliothek und des Palastes in einer Flucht liegen. Die mächtigen Hallen, wie sie einerseits den Tempelplatz des

alten Stadtheiligtums umfassen, bilden sie andererseits zugleich die Vorhalle zu dem Herrschersitz; und wie in Alexandrien, so steht auch hier die Bibliothek in unmittelbarem Zusammenhang mit der Wohnung des Herrschers, der sie hervorgerufen und gepflegt hat.

Schliefslich mag als Beweis noch der, wenn irgend wo, so gewiss an dem Herrschersitz entfalteten Pracht gedacht sein, welche sich besonders in jenen obengenannten Resten von Mosaikfufsböden offenbart.

In den südlich anschliefsenden Gemächern werden wir Wirtschaftsräume und auch Herbergen für die Leibwachen erkennen können. Inwieweit sich in nordwestlicher Richtung, namentlich im Anschluss an die Bibliothek bis unter das spätere Trajaneum hinunter zum Palast gehörende Anlagen erstreckt haben mögen, lässt sich bei dem gründlichen Umbau daselbst nicht mehr entscheiden. Aber auch die übrigen Gruppen I bis III werden in einem mittelbaren Zusammenhange mit dem Wohnsitze der Herrscher gestanden haben, so dass auf der Hochburg der Sitz der höchsten staatlichen wie priesterlichen Behörden vereinigt war; die Hochburg wurde, um einen heutigen Begriff zum Vergleich heranzuziehen, zur Hofburg. Und es ist wohl kein Zufall, dass Trajan gerade diese Stelle sich ausgewählt hat, um Alles im Mafsstab übertreffend, seinen gewaltigen Tempelbau hier hinein zu setzen.

B. MARKT

Der natürliche Platz für die Entstehung des Marktes wird stets vor den Thoren einer alten Stadt sein. Dort sammelte sich das hausierende Volk, welches man nicht in die Festung selbst hineinlassen wollte, und bot seine Waaren feil. Bei der Stadterweiterung musste dieser Platz mit hineingezogen werden, die ursprünglich hölzerne Budenreihe erhielt eine dauernde würdigere Gestaltung. Steinerne Waarenlager wurden errichtet und untereinander durch Hallen verbunden, welche auch bei ungünstigem Wetter einen lebhaften Verkehr ermöglichten. Die Behörden, welche den Marktbetrieb regelten, fanden hier ihren Sitz. Zahlreiche Ehrendenkmäler erhoben sich, weil sie ja bei der stets auf- und niederwogenden Menschenmenge mehr denn irgendwo anders sich hier der Betrachtung darstellen mussten.

Solches Bild der Entwickelung bietet auch der Markt von Pergamon. Seine Anfänge werden sich schwer bestimmen lassen; die ersten steinernen Bauten fallen schon in eine verhältnismäfsig frühe Zeit, wenigstens zeigen Baustoff und Bauart eine grofse Ähnlichkeit mit dem Tempel der Athena Polias. Mit dem Aufschwung, den die Stadt als Fürstensitz nahm, erfuhr auch der Markt eine Erweiterung und Umgestaltung, die schliefslich in den Prachtbauten Eumenes des Zweiten gipfelte. Die Form, wie sie damals festgestellt wurde, scheint sich dann in der Hauptsache bis zum frühen Mittelalter erhalten zu haben, bis in die Zeit, als der südlichen und östlichen Grenze des Marktes folgend, aus den Werkstücken der antiken Bauten jene mächtige, oft schon besprochene Mauer errichtet wurde, welche wir uns gewöhnt haben, die byzantinische zu nennen. Nachdem diese vollständig abgebrochen und auch der Boden des Marktplatzes, sowie die westlich und südlich anliegenden Gebiete von Schutt gesäubert sind, vermögen wir uns eine Vorstellung von der einstigen Gestaltung des Stadtmarktes zu machen.

Es war ein unregelmäfsiges Viereck von ungefähr 150 m Tiefe und 90 m Breite, auf einer von Nordwesten nach Südosten gerichteten Senkung gelegen, die aber in

eine Reihe von Terrassen aufgelöst war. Die oberste, rund 70 m tiefe, war dem Kultus geweiht; sie trug den Altar des Zeus Soter.[1] Über diesen ist bereits in dem ersten vorläufigen Bericht gehandelt worden. Anschliefsend daran sei hier nur bemerkt, dass sich durch die inzwischen auf der später zu nennenden Theaterterrasse gemachten Funde als sicher herausgestellt hat, dass der Zugang zu der Plattform auf der Westseite war; auch ist die Breite der beiden Treppenwangen etwas geringer, als damals angenommen werden konnte.

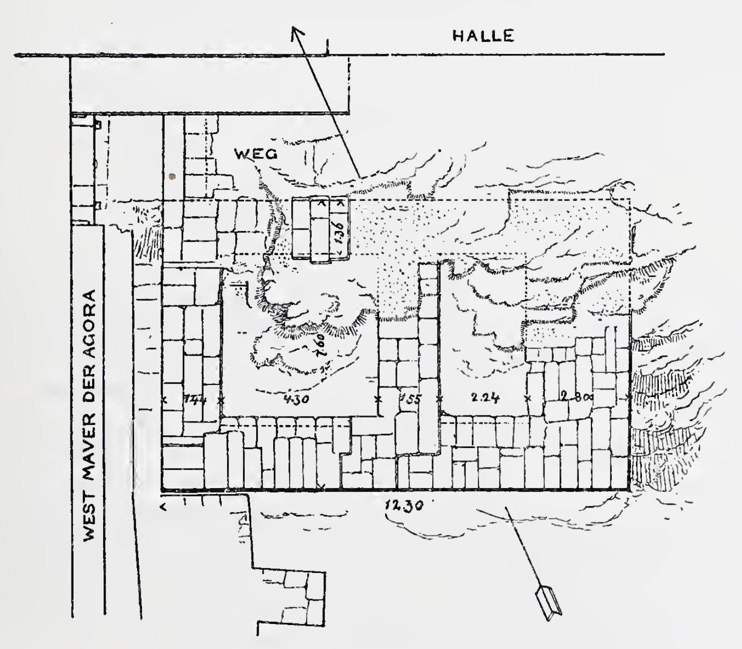
Von dem Altarplatz steigt man über zwei schmale keilförmig sich nach Westen verengende Terrassen zum eigentlichen Markt hinab. Derselbe bildet ein Rechteck, dessen der Stadt zugekehrte Südseite rund 90 m lang ist; die Breite des Platzes beträgt westlich im Durchschnitt 50 m, jedoch vertieft sich sein östlicher Teil noch um ein bedeutendes, bis zu 84 m, so dass er die oben gedachten Terrassen hakenförmig umfasst. Auf der Süd- und Ostseite war der Platz von Hallen eingefasst. Während diese nach der Marktseite zu eingeschossig sind, stellen sie sich nach dem bedeutend tiefer gelegenen Stadtboden zu in zwei, bezüglich drei Geschossen dar. Wenn auch der obere Aufbau der Halle vollständig von seiner Stelle verschwunden ist und nur die einzelnen Bauglieder sich zahlreich in spätere Befestigungen verbaut gefunden haben, so sind doch von dem unteren Geschoss namentlich auf der Südseite recht erhebliche Reste vorhanden. Ein grofser Teil der der Stadt zugekehrten Stirnmauer steht noch aufrecht und zeigt zwar kleine, aber sauber bearbeitete und gut schliefsende Quadern. Die Gesamttiefe der Hallenunterbauten beträgt 13 m, ist jedoch in der Mitte noch einmal geteilt. Zahlreiche Quermauern bilden also eine doppelte Reihe von Gemächern, deren je zwei, der Tiefe nach aufeinanderfolgende durch Thüren verbunden sind; ebenso öffnet sich jedes vordere Gemach des unteren Geschosses nach aufsen zu durch eine Thür, deren Schwelle an einigen Orten in der Stirnmauer noch erkennbar ist. Auf der Südseite lagen zwei Reihen solcher Gemächer übereinander und darüber erst in Höhe des Marktbodens die Halle, die vermutlich gleichfalls nach der Stadtseite zu geschlossen und nur von einzelnen Fenstern durchbrochen war, während sie nach der Marktseite hin durch eine Säulenstellung abgegrenzt war. Diese zeigt dorische Formen. Die Säulen sind bis zu ein Drittel ihrer Höhe vieleckig, dann erst kanneliert. Das Kapitell ist niedrig, das Gebälk zeigt dreitriglyphische Ordnung, den Baustoff bildet Trachyt. Die Säulen sind sorgfältiger unter mauert als die Räume zwischen ihnen; aus der abwechselnden Herstellungsart lässt sich der Axenabstand bestimmen, der mit der Länge der gefundenen Epistylblöcke übereinstimmt und 2,40 m beträgt. Die entsprechenden Trommeln einer jeden Säule sind gleich hoch; somit lässt sich auch die Säulenhöhe genau ermitteln: sie beträgt 3,83 m, während das Gebälk 0,91 m hoch ist.

Die Halle lief auf der Süd-Ost- und dem östlichen Teile der Nordseite herum; in letzterem, weit höher gelegenem, fehlen natürlich die kellerartigen Unterbauten; doch liegen dort noch einige Stufen am Ort. Dieser Teil der Halle wird westlich durch eine nischenartige Eintiefung abgeschlossen, ein zum Teil in den Felsen hineingearbeitetes rechteckiges Plätzchen, in dessen Mitte ein auf zwei Stufen sich erhebendes schön gegliedertes, mittelgrofses Postament steht, welches einst eine Bronzestatue trug.

---

[1] Vergl. Sitzungsberichte der Königlich Preufsischen Akademie der Wissenschaften. 1884, 17. Januar.

Auch auf dem westlichen Teil der Nordseite zog sich eine gegen den höher ansteigenden Felsen gelehnte Halle hin. Dieselbe hat jedoch mehrfache Umbauten erlitten; nur die Fundamente der in verschiedenen Zeiten verschieden weit vortretenden Säulenreihen haben sich erhalten. Die jetzige Rückmauer, aus allerlei Werksteinen zusammengeflickt, ist späten Ursprungs. Der westliche Teil hat einem Neubau weichen müssen; derselbe besteht in der Hauptsache aus einem rechteckigen Gemach von nahezu 10 m im Geviert, dessen Rückwand sich gegen den Felsen lehnt, in den noch eine besondere Nische hineinspringt. Ebenso war auch die westliche Seite fest geschlossen. Die südliche dagegen, welche nach dem Markt schaut, und die östliche, welche durch einen kleinen Vorbau mit der Nordhalle in Verbindung steht, waren durchbrochen und durch Pfeiler und Säulen ionischer Formengebung aus Marmor gegliedert; die Einzelheiten lassen sich zur Zeit noch nicht näher bestimmen.



Grundriss des Dionysos-Tempels.

Mitten durch den Markt hindurch schneidet der von Süden her kommende Hauptweg; er zerlegte die grofse Südhalle in zwei nahezu gleiche Teile. Während er im südlichen Teile als Einschnitt geführt ist, erreichte er bald die Höhe des Marktpflasters und steigt nun weiterhin als Rampe, die Nordhalle links, das schöne Postament in der Nische rechts lassend, um dann hart an der den Altarperibolos eingrenzenden Mauer entlang und weiter an einer Reihe von einzelnen Verkaufsläden vorüber schliefslich nach einer doppelten Krümmung in das Thor der Hochburg einzumünden.

Aufser den bereits genannten haben noch andere gröfsere und kleinere Einzeldenkmäler ihre Spuren hinterlassen. Der bedeutendste dieser selbständigen Bauten

ist ein kleiner Tempel, welcher, hart an die Westmauer des Marktes gerückt, mit seiner Längenaxe zu dieser senkrecht gerichtet ist. Ueber denselben habe ich bereits früher ausführlichere Mitteilungen gegeben,[1] und darf das dort Gesagte wohl hier im Auszuge wiedergeben.

Nur die Grundmauern des Tempels sind noch am Ort, dieselben bilden ein Rechteck von 7,60 zu 12,30 m Seite. Da der Felsboden an dieser Stelle stark von Norden nach Süden fällt, so waren auf der Südseite ansehnliche Untermauerungen aus Trachyttuff notwendig, während auf der Nordseite der Stylobat sich nur in wenigen Schichten über dem gewachsenen Felsen erhob. Ungefähr in der Mitte zwischen West- und Ostseite sind die Fundamente einer Querteilung vorhanden. Die hierdurch in der Hauptsache gegebene Grundrissform legt es nahe, hierin die Reste einer Tempelkrepis zu erkennen. Für die Wiederherstellung des Aufbaues wurden erst allmählich durch eine Reihe von Einzelfunden die nötigen Anhaltspunkte gegeben. In der vorerwähnten byzantinischen Mauer sowohl, und zwar auf der Strecke südlich von dem gedachten Fundament, ferner an den Abhängen westlich hinab hatte sich eine Anzahl von Baugliedern gefunden, welche durch die Zierlichkeit ihrer Formengebung auffallend, als zu einander gehörig sich darstellten, während die Fundstellen sie eben jenem Fundament zuwiesen. Das Ergebnis des hierauf gegründeten Wiederaufbaues ist Folgendes. Der Tempel war ein Prostylos dorischen Stils, aber in vollständig freier Behandlung der üblichen Formen. Der Stereobat besteht aus nur zwei Stufen. Die Säulen ruhen auf einem weit ausladenden Fufse, welcher aus umgekehrtem Kymation, Rundstab und Plinthus besteht; der Schaft hat zwanzig Kanneluren von halbkreisförmigem Querschnitt, und verjüngt sich ziemlich bedeutend. Das Kapitell ist als aufstrebende Blattwelle gebildet, welche durch einen schmalen Rundstab mit dem Schaft verbunden ist und einen quadratischen Abakus trägt. Das Epistyl ist verhältnismäfsig niedrig; die Tropfenregula hat ein geschwungenes Profil; an ihr hängen sieben Tropfen von langgezogener rundlicher, nach unten zugespitzter Form. Auf der Innenseite ist das Epistyl in zwei Faszien geteilt und durch ein Kyma mit Abakus nach oben hin abgeschlossen. Verschiedene Erwägungen führen zu der Annahme einer dreitriglyphischen Ordnung. Der Triglyphenfries ist etwas höher und von einem knapp vortretenden Abakus gekrönt; die Schlitze sind oben im Halbkreis geschlossen, nur die Endigung der Eckschräge ist durch ein äufserst zierlich gearbeitetes Akanthusblättchen bedeckt. Die Hängeplatte des Geison ist an der Unterfläche durch ein fortlaufendes Muster übereck gestellter Rechtecke gefüllt, deren Mitte durch kleine Rosetten mit abwechselnd gerundeten und spitzen Blättern eingenommen ist. Die Sima fällt in einfacher Schwingung leicht nach vorn über und ist mit einem zierlichen Rankenwerk belebt. Die Giebelmitte war durch eine kleine herabschwebende geflügelte Statuette gekrönt.

Weniger Anhaltspunkte als für den Aufbau der Front bieten sich für die Gestaltung des Grundrisses. Die Mafsverhältnisse sowie die Form des Fundaments verbieten die Annahme eines Peripteros; die erhaltene Mittelteilung weist vielmehr auf eine quadratische Cella mit geräumiger Vorhalle hin. Die Cellawand war aus abwechselnden Hoch- und Flachschichten hergestellt; das Gebälk derselben war in der gleichen Formengebung wie über den Säulen fortgesetzt. Das Material ist für den

---

[1] Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1884.

Unterbau Trachyttuff, für den Oberbau ein feinkörniger, leicht ins bläuliche spielender Marmor. Wegen der einfachen Verhältnisse in den Abmessungen der Bauglieder verweise ich auf das a. a. O. Gesagte, und bemerke hier nur, dass sich nach den dort angestellten Berechnungen die Säulenhöhe als sehr wahrscheinlich zu 5,15 m ergiebt.

Dafür, dass dieser Tempel dem Dionysos geweiht war, welcher bezeugtermafsen einen Tempel in Pergamon hatte[1]) und selbst zu den Hauptgöttern der Stadt gehörte, spricht die Lage des Tempels, nicht fern vom Theater, mehr aber noch der Zierrat desselben, insbesondere die als Satyrköpfe gebildeten Wasserspeier der Sima, sowie ein höchst wahrscheinlich zu dem Tempel gehörender Fries mit Weinranken, Trauben und Blättern. Inschriftliche Zeugnisse an dem Bau selbst fehlen; doch wurde in nächster Nähe, in die mittelalterlichen Befestigungen verbaut, eine mächtige Basis gefunden, welche sich auf den Dionysos Kathegemon bezieht.

Der freie Teil des Marktplatzes war mit Platten aus hartem Trachyttuff gepflastert, von denen sich erhebliche Reste auf gröfsere Flächen hin erhalten haben. Da dieselben aber frühzeitig stark abgenutzt worden sind, so hat man schon im Altertum einen neuen Belag aus Trachytplatten darüber gelegt; von diesem hat sich aber nur Weniges erhalten.

C. THEATERTERRASSE

Zu den grofsartigsten Schöpfungen auf dem Stadtberge gehört die Anlage der umfangreichen Terrassen, welche, 170 m über dem Selinusthal gelegen, fast die gesamte Westseite des oberen Berges einnehmen. Ihre Länge beträgt nahezu 250 m; der Breite nach zerfallen sie in mehrere Abschnitte, deren bedeutendster der obere ist. Seine Breite schwankt je nach den Einbauten von 15,50 bis 21 m. Die natürliche Gestaltung des Bodens, in welchen die Terrasse hineingelegt wurde, war eine trichterförmige. Durch die gerade Führung derselben ergab sich naturgemäfs, dass die beiden Enden aus dem Felsen herausgearbeitet, in der Mitte dagegen die erforderliche Höhe durch Anschüttung gewonnen werden musste. Wenn sich die gewaltige Schöpfung jetzt als ein grofses Ganzes darstellt, so ist sie dennoch nicht in einem Guss entstanden. Ganz abgesehen von den späteren römischen Zuthaten, unterscheiden sich schon die Bauten der griechischen Zeit nach Baustoff und Bauart.

Den Brennpunkt des Ganzen bildet das Theater; für seine Anlage gab die trichterförmige Gestalt des Abhanges den natürlichen Ausgangspunkt; an dasselbe schloss sich die weitere Entwickelung der Terrassen. Wir stellen daher das Theater in der Betrachtung voran. Die wohl aus der unregelmäfsigen Bodengestaltung hervorgegangene, etwas ungleich geordnete Grundrissform ist aus dem Plane ersichtlich; die gröfste Breitenausdehnung beträgt 81 m; der mittlere Teil ist aus dem Felsen in flacher Höhlung herausgearbeitet, die beiden Flügel sind dagegen angehöht und durch Stützmauern gehalten. Diese sind aus Quadern von hartem Trachyttuff hergestellt, welche bei geringer Schichthöhe von 0,32 bis 0,40 m einen guten Schluss

[1]) Dio Cass. XLI, 61; vergl. Caesar de bello civ. III, 105.

der tief eingeschnittenen Fugen, aber keine Verklammerung oder Verdübelung zeigen. Der westliche Anschluss der Schenkelmauern an die Stützmauer, welche die steigenden Sitzreihen gegen die Terrasse abschliefst, ist verwischt.

Der Zuschauerraum besteht aus 80 Sitzreihen, welche durch zwei Diazomata in drei Gruppen getrennt sind; es entfallen jetzt auf den unteren Teil 21 Stufen, auf den mittleren 33, auf den oberen 26. Der unterste Teil ist durch acht Treppen in sieben Keile zerlegt; die Treppen der oberen beiden Abschnitte treffen je auf die Mitte dieser unteren Keile. Ganz unten, nahe der Orchestra, befindet sich in der Mitte eine kleine in die Sitzreihen eingeschnittene Nische, wie es scheint, ein späterer Zusatz; in derselben liegend fand sich eine Marmorbasis mit den Löchern für ein Bronzebild. Eine gröfsere Nische befindet sich kurz über dem ersten Diazoma; sie ist mit Marmorplatten verkleidet, und wir pflegten sie mit dem Namen der Königsloge zu bezeichnen.

Die Sitzstufen des Theaters bestehen aus einem harten Trachyttuff, die Höhe beträgt 0,41 m, die Tiefe ohne die Ausladung 0,70 m; die Vorderfläche ist einfach gekrümmt. In dieser alten Form hat sich aber nur das obere Drittel unverändert erhalten; das Übrige ist umgebaut worden. Man hat das vortretende Profil abgeschlagen, oft auch einen Teil der Oberfläche und dann sämtliche Sitzstufen in der Vorder- und Oberfläche mit Platten aus festerem Gestein belegt, teils mit Trachyt, teils mit einem Kalkstein, der noch jetzt nach seinem Fundort Phocaeastein benannt wird. Gleichzeitig mit diesem Umbau hat auch eine Vergröfserung der Orchestra dadurch stattgefunden, dass man die untersten beiden bis auf die Sohle derselben hinabreichenden Sitzreihen wegbrach. Es bildete sich derartig ein höherer Absatz, welcher die Zuschauerreihen von der Orchestra trennte, deren ursprüngliche Ausdehnung durch die für die Aufnahme des Tagewassers dienende ringsumlaufende Rinne bezeichnet wird.

Gleichwie der Zuschauerraum hat auch das Scenengebäude mannigfaltige Wandelungen durchgemacht. Das Älteste wird ein beweglicher Holzbau gewesen sein; dafür sprechen eine Anzahl 0,40 m im Quadrat haltender und 1 m tiefer Löcher, welche, gruppenweise angeordnet, wohl keinem anderen Zweck gedient haben können, als Pfosten in sich aufzunehmen und festzuhalten. Diese bildeten das für die Häuser notwendige Gerüst, an welches sich die übrige Ausstattung anschloss, konnten aber je nach Bedarf aufgeschlagen oder entfernt werden. Die Löcher wurden dann, wie aus den Falzen ersichtlich, zugedeckt. Später, vielleicht gegen Ende der Königszeit, scheint man eine steinerne Vorderwand davor gelegt zu haben. Aus diesem Umbau stammt das Epistyl mit dem Fries aus Epheublättern zwischen Masken und der Weihinschrift: *Ἀπολλόδωρος Ἀρτέμωνος γενόμενος γραμματεὺς δήμου τὸν πυλῶνα καὶ τὸ ἐν αὐτῷ ἐμπέτασμα Διονύσῳ Καθηγεμόνι καὶ τῷ δήμῳ.* Dasselbe krönte den Eingang zwischen Zuschauerraum und Bühnengebäude. Das Theater war also dem Dionysos Kathegemon geweiht. Bei dem dritten Umbau in römischer Zeit ist dieser Epistylblock wieder benutzt; die Scene aber unter Verwendung alter Werkstücke in ziemlich flüchtiger Weise ganz aus Stein aufgeführt worden. Sie bildet ein langgezogenes Rechteck von 3,75 zu 30,80 m. Reste zweier kleiner Treppen, welche zur Orchestra hinabführten, sind noch erhalten.

Aufser den beiden Eingängen rechts und links vom Bühnengebäude ist noch ein kleiner Zugang zu den oberen Sitzreihen vom Altarperibolos her nachweisbar. Zwei Treppen, die eine nördlich längs der östlichen Abschlusswand der Terrasse emporführend, die andere südlich und senkrecht zur Stützmauer gerichtet, sind aller-

dings teilweise zerstört, werden aber wahrscheinlich auf das untere Diazoma geführt haben.

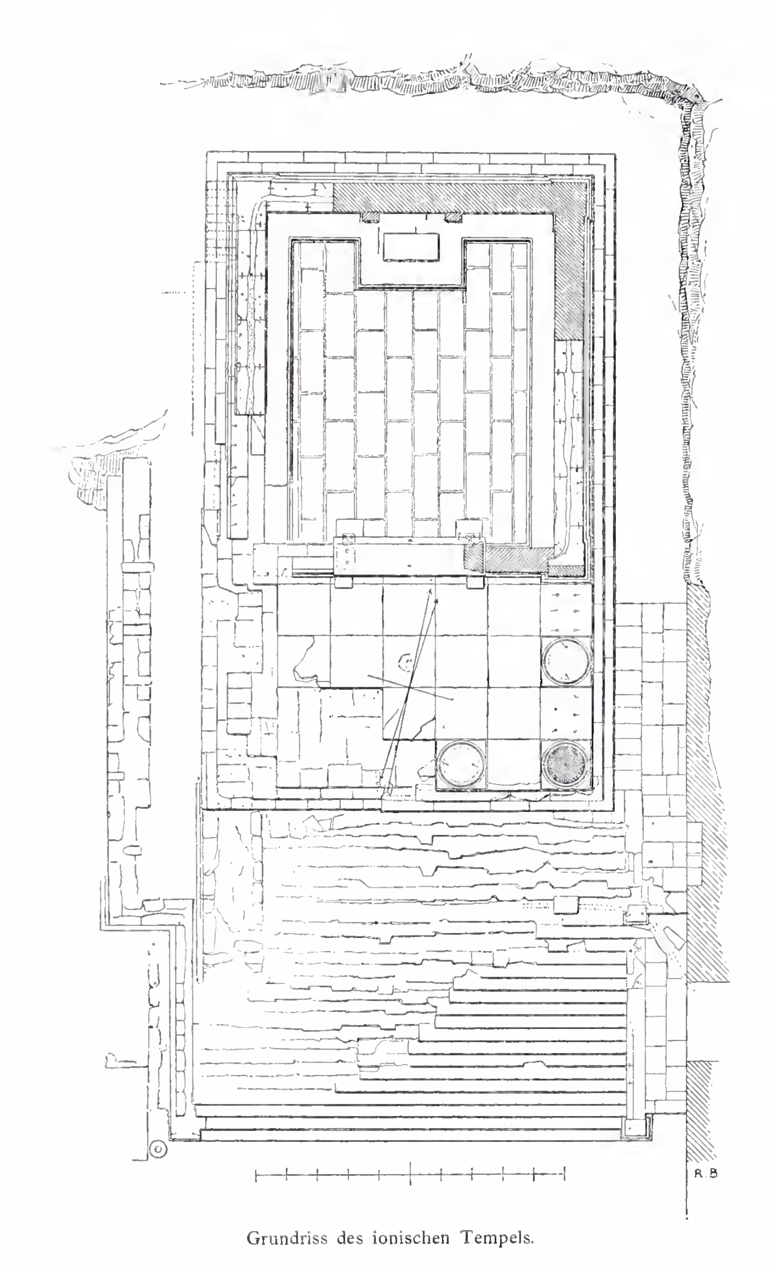
Von der letztgenannten Treppe aus gleichzeitig zugänglich liegt an dem Abhang unmittelbar südlich vom Theater eine bisher noch etwas rätselhafte Anlage. Der Bauart nach gleichfalls aus älterer Zeit stammend, besteht sie aus einem kleinen, in den Felsen hineingelegten, im Grundriss trapezförmigen Raum, vor dem sich ein ungefähr 10 m im Geviert messendes Zimmer erstreckt. Man möchte an einen Speisesaal mit einem Herd daneben denken.

An die Treppe südlich vom Theater stöfst auf der Ostseite der Terrasse eine Halle an, deren Rückwand sich gegen den steil ansteigenden Felsen lehnt. Spuren derselben in ihrer ursprünglichen Form haben sich nur vereinzelt erhalten, besonders südlich in einigen noch am Ort liegenden Stufen, auf deren oberster der einstige Stand der Säulen durch Dübellöcher und ungleiche Verwitterung kenntlich ist. Dieser ältere Bau besteht ähnlich dem Theater aus Trachyttuff; die Gesamtlänge beträgt 75 m; die Verhältnisse sind aber keine bedeutenden, da der Säulendurchmesser nicht viel mehr als 0,55 m stark gewesen sein kann. Der Bau muss mehrfach erneuert worden sein. Teile der Rückwand, die jetzt noch ziemlich hoch anstehen, bestehen aus Trachytquadern, in denen sich Löcher für die Balken und Sparren sowie Schlitze für die eingreifende Dachdeckung befinden. In spätrömischer Zeit hat man teilweise neue Wände aus kleinen Bruchsteinen unter reichlichem Mörtelzusatz aufgeführt.

Auch der ursprüngliche westliche Abschluss der Terrasse hat sich in seiner ganzen Länge noch erhalten, wenn auch die Höhe der alten Stützmauer bedeutend vermindert worden ist. Dieselbe läuft parallel mit der östlichen Begrenzung und ist aus demselben Stoff, Trachyttuff, in gleicher Art, wie das Theater hergestellt. Sie ist aber in dem gewaltigen Neubau der Westfront aufgegangen und nur ihr unterer Teil bestehen geblieben. Vor ihr ist eine neue Mauer aus mächtigen Trachytquadern aufgeführt worden, deren Innenflucht senkrecht, deren äufsere aber bei vorzüglicher Behandlung der Oberfläche und genauem Fugenschluss leicht geböscht ist. Dieselbe nimmt fast die ganze Länge der Terrasse ein, hat also eine Ausdehnung von 214 m und ist durch einzelne, in einem regelmäfsigen Abstande von 5,94 m wiederkehrende Strebepfeiler verstärkt, die unten 1,32 m vortretend noch stärker als die Mauer geböscht sind. Entsprechend dieser Teilung laufen auch kurze Bindermauern nach Innen bis zu der vorgedachten älteren Mauer und teilen somit den Längsraum in eine Reihe von Gemächern, deren jedes von Westen her durch eine Thür von 1,05 m Breite zugänglich und durch ein Fenster von 1,55 m Breite erhellt war. Die lichte Höhe dieser Räume beträgt rund 3 m; über sie fort lief eine Balkenlage, von der sich aber nur die Auflager in einzelnen Löchern erhalten haben. Die geböschte Frontmauer ging höher, die Quermauern dagegen nicht; vielmehr bildet das obere Geschoss einen einheitlichen Raum, der sich östlich noch um 2 m verbreitert, so dass seine lichte Weite rund 6 m beträgt. Über diesem zweiten Stockwerk werden wir, verwandten Anlagen uns anschliefsend, ein drittes Geschoss annehmen können, welches sich nach Osten, also nach der Terrasse zu, in einer Säulenstellung frei öffnete, während die Westwand nur von einzelnen Fenstern durchbrochen war. Nach den zahlreichen hier gefundenen Säulen und Gebälkstücken aus Trachyt vermögen wir uns eine Vorstellung von der einstigen Ausbildung dieser Hallenanlage zu machen, welche offenbar der auf dem Markt sehr ähnlich war.

Vor diesem Bau, und zwar unmittelbar vor den unteren Thüren, dehnt sich eine zweite nur 6,50 m breite Terrasse, welche in ihrem südlichen Teil aus dem

Felsen herausgearbeitet, in dem mittleren und nördlichen aber durch eine grofse geböschte Stützmauer gehalten wird, die ihrerseits durch sehr kräftige, weit den Abhang hinabreichende Strebepfeiler verstärkt ist. In dem nördlichen Drittel ver-



Grundriss des ionischen Tempels.

ringert sich die Breite der Terrasse, südlich dehnt sich dagegen, um einige Meter tiefer liegend, noch eine dritte geräumige Terrasse, die aber mit den eben geschilderten Anlagen weder gleichzeitig entstanden ist, noch im unmittelbaren Zusammenhang steht.

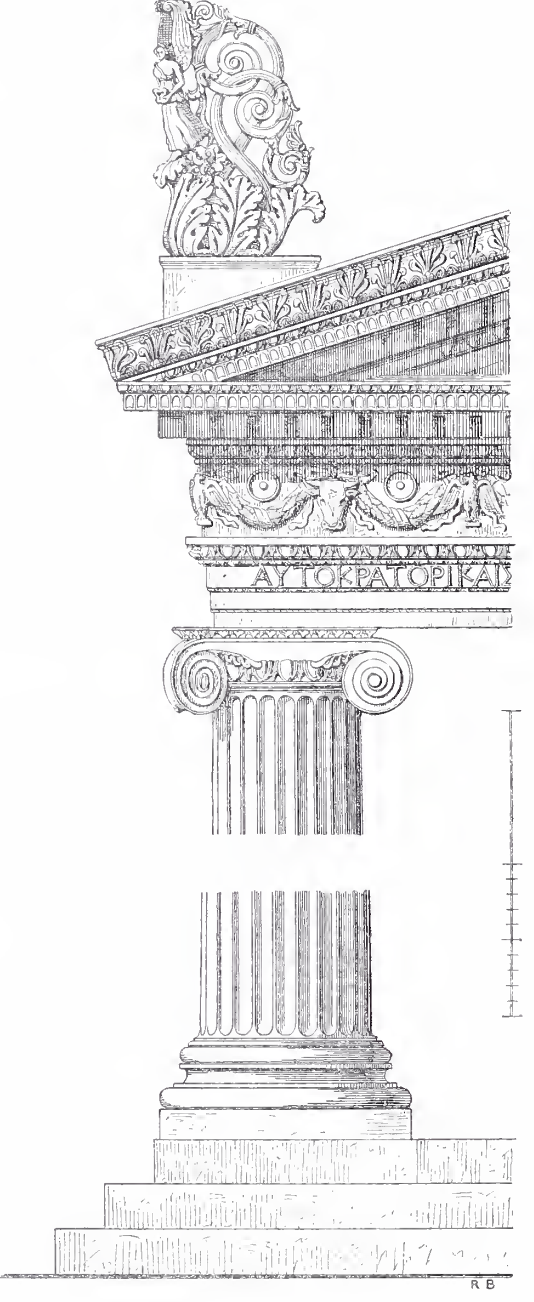
Der Eingang zur Theaterterrasse befindet sich im Süden; die ältere Thoranlage bestand aus einem wahrscheinlich doppelten gewölbten Durchgang, der aber in römischer Zeit durchweg mit Marmor verkleidet worden ist. Hierzu sind fast ausschliefslich die aus dem Umbau des gleich zu erwähnenden ionischen Tempels gewonnenen Werkstücke verarbeitet worden. Auch zu den übrigen Terrassen lassen sich die Zugänge von Süden her noch auf weitere Strecken verfolgen.

Der nördliche Abschluss der Terrasse ist von hervorragender Schönheit. Auf einem mächtigen Stufenunterbau erhebt sich ein ionischer Tempel von bedeutendem, dem Trajaneum durchaus ähnlichem Mafsstabe, wenn auch in seinen Gesamtmafsen kleiner. Fast der ganze Bauplatz für denselben ist aus dem Felsen herausgearbeitet worden; daher steht der Fels nördlich und östlich jetzt fast senkrecht in bedeutender Höhe an (vergl. den nebenstehenden Grundriss). Man stieg zu der Plattform des Tempels auf fünfundzwanzig grofsenteils noch erhaltenen Marmorstufen empor, die beiderseits von Wangen eingefasst sind. Der Tempel selbst bildet in dem Stereobat gemessen ein Rechteck von 13,17 zu 21,60 m und ruht auf drei Stufen. Vor der nahezu quadratischen Cella ist eine geräumige Vorhalle angeordnet, welche in der Stirn von vier Säulen, der Tiefe nach von zwei eingefasst war. Es fanden sich aber nur von den drei östlichen Stützen die Basen noch am Ort, auf der südöstlichen steht noch eine Trommel. Trotzdem liefs sich aus den umherliegenden Schaftstücken die Säulenhöhe zu rund 10,10 m ermitteln. Die seitlichen Zwischenräume waren durch Schranken geschlossen, deren Ansätze sowohl an den Säulen wie an dem Wandpfeiler erkennbar sind. Die Basis besteht aus einem quadratischen Abakus, auf dem ein doppelter Rundstab mit Hohlkehle dazwischen ruht. Der Schaft hat vierundzwanzig halbkreisförmige Kanneluren. Das eine ziemlich gut erhaltene Eckkapitell zeigt sehr reich entwickelte ionische Formen.

Das Epistyl ist auf der Aufsenseite dreifach fasziert und von einem grofsen Kyma gekrönt. Die obere und mittlere Faszie trug die Weihinschrift; die Buchstaben bestanden aus Bronze und waren mittels kleiner Stifte in dem Marmor befestigt. Aber nur die Löcher für diese Stifte haben sich auf der Marmoroberfläche erhalten, und es ist nun die Aufgabe, aus diesen Löchern die Form der Buchstaben zu ergänzen. Es hilft uns hierbei nicht etwa eine ungleiche Verwitterung der Oberfläche; auch fehlt uns ein grofser Teil, indem wir von dem westlichen und mittleren Epistyl nur die Hälfte und allein das östliche ziemlich vollständig haben (vergl. unten S. 87).

Den Fries bildet ein einfaches Blattgehänge, welches von Ochsenköpfen getragen wird; an den Ecken sitzen statt der Köpfe Adler. Ein kräftiges Kyma schliefst die Friesplatte nach oben hin ab; auf dasselbe folgt das wirkungsvoll gegliederte Zahnschnittgeison. Die hohe Sima ist durch ein Palmettenmuster belebt. Die Gesamthöhe des Gebälks beträgt 1,60 m. Das Giebelfeld war in der Mitte durch einen grofsen Schild geschmückt. Die Akroterien waren bei dem Sturze natürlich in viele Stücke zertrümmert und verstreut worden. Indem wir aber diese alle auflasen und in das Museum überführten, ist es hier möglich geworden, zunächst ein Eckakroterion nahezu vollständig wieder zusammenzusetzten, so wie es auf umstehender Skizze erscheint. Wir gewinnen durch dieses meines Wissens bis jetzt einzige in solcher Vollständigkeit erhaltene Beispiel ein überraschendes Bild der Akroterienbildung in hellenistischer Zeit. Denn wenn es auch in vorliegender Form römische Arbeit ist, so geht dieselbe doch, wie wir gleich sehen werden, auf ältere Vorbilder zurück. Die Arbeit an allen diesen Gebälkstücken ist eine verhältnismäfsig rohe und

steht in keinem Vergleich zu den noch am Ort liegenden oder verstreut gefundenen Werkstücken der Cella.



Säule und Gebälk des ionischen Tempels.

Diese selbst bildet ein Rechteck von 9,25 m lichter Weite zu 11,0 m Tiefe. Die Umfassungswände sind aus Marmor hergestellt und haben unten eine Dicke von 0,94 m, die sich aber nach oben hin um ein Geringes verjüngt. Auf den gleichfalls aus zwei Rundstäben mit Hohlkehle dazwischen bestehenden Sockel folgt die Orthostatenschicht, dann eine Flachschicht und weiter in stetigem gleichen Wechsel zwei Hochschichten von 0,535 m Höhe und eine Flachschicht von 0,305 m Höhe. Obwohl nur an der geschützteren Nordostecke, aufser den gröfstenteils erhaltenen Orthostaten, noch einige Schichten in ihrer ursprünglichen Lage sich fanden, konnte die Reihenfolge und Anzahl derselben genau ermittelt werden, weil durch den ganzen Bau hindurch eine mit gröfster Genauigkeit durchgeführte Anordnung von Werkzeichen geht, derartig, dass sowohl jede Schicht durch einen Buchstaben, sowie weiter jeder Stein in dieser Schicht durch einen zweiten Buchstaben bezeichnet ist. So ist es möglich, allen einzeln gefundenen Werkstücken ihren einstigen Platz am Bau zuzuweisen. Die Gesamthöhe der Cellawand, ausschliefslich Gebälk, berechnet sich darnach auf 10,10 m, stimmt also mit dem aus den Säulentrommeln gewonnenen Ergebnis genau überein.

Der gröfste Teil der südlichen Cellawand wird durch eine mächtige Thür eingenommen, deren 4,90 m lange Marmorschwelle noch am Ort liegt. Von dem östlichen mehrfach faszierten und mit aufsteigendem Rankenwerk geschmückten Pfosten steht noch der untere Teil; von dem entsprechenden westlichen ist nur die Aufschnürung sichtbar; die lichte Weite der Thür lässt sich darnach zu 3,50 m messen.

Das kurze Wandstück zwischen der Thür und der östlichen Cellamauer ist aus Trachytblöcken hergestellt, die aber mit Marmorplatten verkleidet waren; nur der Sockel bestand aus Marmor; doch zeigen die hierzu verwendeten Werkstücke Spuren früherer Benutzung, und die Profile sind nur roh angelegt. Wir kommen sogleich auf den Grund dieser abweichenden Herstellungsart zu sprechen. Das Gebälk der Cella ist im Wesentlichen dem über den Säulen gleich, nur sind die Profile glatt. Der Fries zeigt in den noch erhaltenen Werkstücken, die wohl ausschliefslich der Hinterfront angehören, den in bedeutender Dicke stehen gebliebenen Werkzoll, aus dem die Blattgehänge noch herausgearbeitet werden sollten. Sehr sorgsam ist das Geison ausgeführt, die edel geschwungene Sima ist mit gut gezeichneten Löwenköpfen als Wasserspeier besetzt. Zahlreiche Bruchstücke von Dachziegeln geben Zeugnis dafür, dass der Tempel einst mit Marmor eingedeckt war.

Die der Innenseite zugekehrten Flächen der Cellaquadern waren ursprünglich sauber geglättet, sind aber jetzt stark gesplittert und abgesprungen, wofür die Ursache nur in einem Brande zu suchen ist. Man hat dieselben dann mit einer dicken Mörtelschicht überzogen und diese wiederum mit dünnen Marmorplatten bekleidet. Ferner hat man ringsum, die Thürwand ausgenommen, einen 0,80 m hohen und 0,80 bis 0,90 m breiten Sockel vorgelegt, der in der Mitte der Rückwand sich zu einem besonderen Vorsprung verbreitert. Es bildet sich derart die Basis für eine Ädikula, die von zwei an die Wand gelehnten Pfeilern und zwei entsprechenden Säulen eingerahmt wurde, und in deren Mitte sich noch jetzt der Sockel für eine Statue, oder, was nach der länglichen Form wahrscheinlicher, eine Statuengruppe erhebt. Eine der Säulen sowie Reste eines zierlichen, offenbar hierzu gehörenden Gebälkes mit vereinzelten Spuren einer Inschrift fanden sich im Tempelinnern. Die Wandpfeiler mit unmittelbar davorstehenden Säulen, scheinen dann auch an den beiden Langseiten herumgeführt worden zu sein.

Der Fufsboden war mit dünnen Platten aus grünem Marmor belegt, die auf einem harten Mörtelestrich ruhen und durch eingelegte weifse Marmorstreifen in gröfsere Felder abgeteilt sind. Das Pflaster der Vorhalle ist dagegen aus grofsen Marmorblöcken gebildet.

Wir erkennen aus dem bisher Gesagten, dass der Tempel in der Form, wie wir ihn aufgefunden, kein einheitliches Gepräge aufweist, sondern aus zwei Bauzeiten herrührt. Der älteren, welche wir auf Grund der Bauart und Formengebung und der so aufserordentlich durchgebildeten Werkzeichenanordnung der Königszeit zuschreiben dürfen, gehören der Stereobat sowie die Marmorwände der Cella, mit Ausnahme der Südseite, an. Ein heftiger Brand muss dann in dem Innern des Tempels gewütet und zugleich die Vorhalle zerstört haben; wann dieses geschehen, lässt sich schwerlich genauer bestimmen, jedenfalls nicht viel vor der Wiederherstellung des Baues, welchen wir in die römische Kaiserzeit, und zwar kaum vor Anfang des III Jahrhunderts, setzen müssen. Man hat hierbei die vom Feuer beschädigten Innenflächen der Cellaquadern in der oben beschriebenen Weise verkleidet, zugleich aber zur Belebung der Wände, vielleicht auch, um die Spannung zu verringern, eine innere korinthische Säulenstellung vorgelegt. Die zu beiden Seiten durch das Feuer angefressene Thürwand hat man von Grund aus neu aufgeführt und zwar, mit Ausnahme der Thürumrahmung, aus Trachyt, der aber, gleich dem Innern, mit Marmor verkleidet wurde. Gleichzeitig sind auch die Säulen und das Gebälk der Vorhalle erneuert worden. Unter wessen Regierung dieser Umbau stattgefunden hat, muss unentschieden bleiben, bis die Weihinschrift mit Sicherheit gelesen ist; Fabri-

cius' Versuch, sie auf Caracalla zu ergänzen, hat bisher Beifall gefunden. Gänzlich unentschieden ist aber einstweilen die Frage, wem der ursprüngliche Bau, der im Mafsstabe gröfste Tempel der Königszeit, geweiht war.

Gleichzeitig mit diesem Tempelumbau hat denn auch die bereits mehrfach erwähnte letzte gröfsere Ausbesserung der gesamten Terrasse, einschliefslich des südlichen Thores, stattgefunden.

Vor der grofsen Freitreppe des Tempels liegt noch ein kleiner Bau, dessen Kern aus Trachyttuff besteht, dessen Stirnen aber mit Marmor verkleidet waren und zum Teil noch sind. Aber auch hier ist ein Umbau nachweisbar; man hat ein älteres Denkmal hellenistischer Zeit, mit teilweiser Benutzung der zu ihm gehörenden Werkstücke und unter Hinzufügung solcher, die anderen Bauten entnommen sind, zu einem Altar hergerichtet. Auf diesen Zweck weisen sowohl die jetzige Grundrissform wie vielfache Aschenreste hin. Von besonderer Schönheit ist ein als Flechtband gestaltetes Sockelglied sowie namentlich ein äufserst wirkungsvoll gearbeitetes Kymation, welches in einzelnen, zwischen die Blätter gestellten Buchstaben den Rest einer, wie es scheint, metrischen Künstlerinschrift trägt.

Wie allerorts auf der Burg, sind auch auf der Theaterterrasse bauliche Reste aus altchristlicher Zeit erhalten; doch liegen diese bereits auf einer nahezu 1 m hohen Schuttschicht. Durch gute Erhaltung zeichnet sich namentlich eine kleine dreischiffige Kirche mit Vorhalle aus, welche unmittelbar südlich vom Theater gelegen, sich mit den Apsiden gegen den Felsen lehnt und derart die Terrasse quer durchschneidet. Aufserdem fanden sich zahlreiche altchristliche Gräber.

Die noch späteren Schicksale der grofsen Terrasse kennen wir nicht. Sicher scheint nur, dass sie in die mittelalterliche Befestigungslinie, welche oberhalb des Theaters hinläuft, nicht mit hineingezogen worden ist.

Auf der nebenstehenden Tafel ist der Versuch gemacht, die Ergebnisse unserer Untersuchungen in einem Gesamtbilde zusammenzufassen. Es ist für die Betrachtung derselbe Standpunkt gewählt, den ich seiner Zeit auch der Skizze für das Pergamon-Panorama zu Grunde gelegt hatte, also ein Blick von Südwesten gegen die Burgkrone. Demgemäfs stellt sich auch das Bild im Wesentlichen jenem ähnlich dar. Natürlich haben sich im Laufe der letzten beiden Jahre noch manche Einzelheiten geklärt, die hier berücksichtigt werden konnten, so dass diese Skizze ein dem jetzigen Stand der Forschung in der Hauptsache entsprechendes Bild des alten Pergamon im II Jahrhundert der römischen Kaiserherrschaft giebt.

Den Mittelgrund nehmen die mächtigen Stützmauern der langgestreckten Theaterterrasse ein, über welcher dieses selbst in seinen zahlreichen Sitzreihen aufsteigt. Links schliefst der hoch emporgehobene ionische Tempel die Terrasse ab, während rechts der gewölbte Eingang sichtbar wird. Oberhalb von diesem dehnt sich der Markt, dessen Hallen uns ihre Rückseite zuwenden, ebenso wie der übereck erscheinende Dionysostempel. Höher hinauf sehen wir, breit gelagert, den Altar des Zeus Soter, der uns seine grofse Freitreppe zukehrt; dann beginnt die eigentliche Hochburg, von deren vorderster Ecke das alte Heiligtum der Athena Polias niederschaut. Hinter demselben laufen die zweigeschossigen Hallen herum, deren westlicher giebelgekrönter Abschluss sich hoch über dem Theaterrund erhebt; rechts und links schliefsen sich an diesen die das Theater nach oben hin einfassenden Bogenreihen. Über der linken Ecke des Altars wird eben noch das Burgthor mit seinen Türmen sichtbar.





TRAJANEVM

BIBLIOTHEK

THEATER - TERRA

DIE HOCHSTAT

ANSICHT



N-TEMPEL

ZEVS-ALTAR

HALLEN

DIONYSOS-TEMPEL VND MARKT

VN PERGAMON

EDWESTEN

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUC

Links vom Theater beginnt die mächtige Stützmauer, welche den Peribolos des Trajaneums trägt. Dieses selbst ragt in der Mitte gewaltig empor, während die niedrigeren Hallen dasselbe umfassen und beiderseits in besonderen Flügelbauten endigen. Ganz hinten wird auf der Burgmauer der Tempel der Julia sichtbar.

III. DIE INSCHRIFTEN

VON MAX FRÄNKEL

Die Bearbeitung der sämtlichen bei unseren Ausgrabungen in Pergamon gefundenen Inschriften, welche mir im Verein mit Herrn Dr. Fabricius übertragen worden ist, wird in nicht gar zu langer Zeit hoffentlich abzuschliefsen sein. Es wird daher genügen, wenn aus den epigraphischen Ergebnissen der letzten Ausgrabungsperiode, soweit sie schon durchgearbeitet werden konnten, hier das Wesentlichste zur Berichterstattung ausgewählt wird Die Abschriften von den Steinen sind namentlich von den Herren Fabricius, Köpp, Böhlau und Schuchhardt geliefert und vom Erstgenannten revidiert worden.

An erster Stelle werden billig die Inschriften des Zeusaltars genannt, die sehr wesentliche Bereicherungen erfahren haben. Das Ablaufglied unter dem Relief, auf dem sonst die Künstlernamen stehen, fehlt zu beiden Seiten der Treppe, und so hat sich ein Künstlername auf dem unterhalb des Zahnschnittes befindlichen Kymation eines Gesimsblockes der Treppenwange gefunden: Θεόρρητος (Inv. 230). Dieser Block trägt das Werkzeichen ΠΕ; das Bericht II, Jahrbuch 1882 S. 79 f. erwähnte Eckstück mit der Inschrift Σάτυροι, auf dessen Kymation das Wort ἐπό]ησεν zum Vorschein gekommen ist, das Werkzeichen ΜΕ. Da es nun möglich gewesen ist, den Platz des letzteren Stückes und damit der Reliefplatte mit Dionysos an der Ecke rechts vom Treppenaufgange zu bestimmen, so gehört das Gesims des Theorretos nach Ausweis des Werkzeichens weiter links über die Reliefs der rechten Treppenwange; dazwischen sind der Vatersname und das Ethnikon des Künstlers verloren gegangen. Nun trägt der Block Inv. 229 mit dem Werkzeichen ΞΕ auf der sehr zerstörten Vorderseite den Anfang eines Götternamens ΝΥ, der in der Nachbarschaft des Dionysos und der Satyrn zu Νῦ[σα oder auch zu Νύ[μφαι ergänzt werden darf. Wir hätten uns also als Arbeit des Theorretos auf der rechten Treppenwange Nysa oder die Nymphen als Bekämpferinnen der nach links an den Stufen hinauffliehenden Giganten zu denken, von denen der letzte erhalten ist (Bericht I, Jahrbuch 1880, Tafel 5).

Von den kleinen Bruchstücken der Götternamen ist eines mit dem Namen Κ]λωθ[ώ (Inv. 227) hervorzuheben.

Reicher war die Ausbeute an Fragmenten des Ablaufgliedes, das die Gigantennamen und die Mehrzahl der Künstlerinschriften enthielt. Vollständige neugefundene Gigantennamen sind Ὀλύκτωρ (Inv. 338, 411) und Εὐρυβίας (465), vollständig gewordene

Ἄλληκτος und Μόλοδρος (vergl. Bericht I, Jahrbuch 1880 S. 181 und II, Jahrbuch 1882 S. 80). Unter den fragmentierten seien genannt Μίμ[ας (oder Μίμων wie auf der Berliner Vase des Aristophanes und Erginos), Ἀλκυο?]νεύς (37) und ein Fragment (391), das sowohl ΚΟΩΝ, ΧΘΟΝ wie ΧΘΩΝ gelesen werden kann.

An das Bericht II, Jahrbuch 1882 S. 80 mitgeteilte Fragment einer Künstlerinschrift Με]νεκράτο[υς passt links ein Bruchstück mit den Buchstaben ΑΤΗΣ und dem Werkzeichen Δ. Durch letzteres wird die a. a. O. vermutete Zusammengehörigkeit mit einem das Wort ἐπόησαν tragenden Stücke bestätigt, da sich auf diesem das Werkzeichen Ε findet; dagegen schwindet die Möglichkeit, in jenem Menekrates den Vater der Künstler des farnesischen Stiers zu erkennen. Vielleicht ist der Anfang unserer Künstlerinschrift auf einem in der Nähe gefundenen Stück erhalten, welches an das Bericht I, Jahrbuch 1880 S. 182 erwähnte Fragment mit den Buchstaben ΔΙ anschliefst. Es ergäbe sich dann: Διονύσι[ος τοῦ δεῖνος καὶ Μενεκρ]άτης Μενεκράτο[υς Περγαμηνοὶ ?] ἐπόησαν. Noch andere der kleinen, oft nur einen Buchstaben umfassenden Fragmente haben sich nach äufseren Merkmalen zusammenstellen lassen, am vollständigsten

Inv. 38, 520, 383: Ὀ]ρέστης Ὀρ[έ]στο[υ Περγ]αμη[νὸς ἐπόησεν].
» 226, 17, 173: -- σικλ -- ιανοὶ ἐπό[ησαν.
» 13, 162, 212: -- ηι [-- Περγαμ]ηνὸ[ς ἐπόη]σε[ν.[1])

Unter den Volksbeschlüssen und ähnlichen öffentlichen Urkunden ist die älteste ein Vertrag über wechselseitige Gewährung des Bürgerrechtes zwischen Pergamon und Temnos; sie wird der Zeit des Lysimachos oder Philetairos angehören (Inv. II 192, III 101). Interessant für die Geschichte der griechischen Dialekte ist, dass der Eröffnungsbeschluss der Pergamener in gemeingriechischer, das gemeinsame Dekret der beiden Staaten in fast reiner äolischer Mundart abgefasst ist, was nur den Grund haben kann, dass der Dialekt in Temnos noch bewahrt war, als ihn die benachbarte Stadt schon gänzlich aufgegeben hatte:

-- ἔδοξεν Ταμ[νίταισι
κα]ὶ Περ[γα]μήνοισι --- ἔμμεναι Ταμνίτ[αισι ἐν Περ-
γάμῳ πολι[τ]είαν καὶ Περγαμήν[οισι ἐν Τάμνῳ
μετεχόντ[ε]σσι ὧν καὶ οἱ ἄλλο[ι πόλιται μετέχοι-
σι --

Unter allen bisher in Pergamon gefundenen Urkunden nimmt an Wichtigkeit eine der ersten Stellen eine Inschrift ein (Inv. 103), in welcher zunächst Eumenes, Sohn des Philetairos, die Dienstbedingungen seiner Söldner regelt (Z. 1 bis 19), worauf die Treueide aufgezeichnet sind, welche die Söldner ihrem Herrn (Z. 19 bis 51) und dieser ihnen (Z. 51 bis 63) zu leisten hat. Es ist offenbar, dass eine solche Urkunde nur von dem Landesherrn ausgestellt werden kann: sie muss daher Eumenes dem Ersten gehören, der, Sohn eines Eumenes, wie wir hier erfahren von seinem Vaterbruder Philetairos, dem Gründer der Pergamenischen Dynastie, adoptiert worden ist, von welcher Thatsache Laertios Diogenes (4, 38) möglicherweise Kenntnis gehabt hat. Der Anlass der vorliegenden Abmachung kann daraus erschlossen werden, dass (Z. 46 ff.) die Söldner einen anderen Eumenes, Sohn des Attalos, von seinem Eide entbinden: offenbar war von diesem, sicher einem Mitgliede des Herrscherhauses und

---

[1]) Der vorstehende Abschnitt über die Inschriften des Zeusaltars gehört Herrn Dr. Fabricius und ist von dem Verfasser des übrigen Inschriftenberichtes nur ausgezogen.

vielleicht einem Bruder des nachmaligen Königs Attalos des Ersten, nach dem Tode des kinderlosen Philetairos die Herrschaft dadurch erstrebt worden, dass er den ausschlaggebenden Faktor, das Söldnerheer, auf seine Seite zog. Unsere Urkunde besiegelt den durch den Übertritt der Söldner erfolgten Sieg seines Gegners, der sie zu gewinnen die günstigsten Bedingungen gewähren musste. So gestattet uns die Inschrift einen äufserst lehrreichen Einblick in die schweren Anfänge der Pergamenischen Monarchie und sie giebt uns aufserdem eine höchst wertvolle Anschauung, wie die Stellung der Söldner in jener wilden Zeit geregelt wurde, in welcher vor Allem von ihnen das Schicksal der Fürsten und Völker abhing. Merkwürdig ist eine Bestimmung, in welcher sich der Dynast verpflichtet, sich der Einlegung eines Schaltmonats zu enthalten: der Sold muss demnach für gröfsere Jahresabschnitte, nicht tag- oder monatsweise berechnet worden sein, so dass durch eine Schaltung den Söldnern Schaden erwuchs. Es werden Invalidenpensionen und Waisengelder gezahlt, die ersteren nach gehöriger Dienstzeit in voller Höhe des früheren Soldes; im 44. Dienstjahre tritt Abgabenfreiheit ein.

Von Eumenes I ist noch eine andere sehr interessante Urkunde vorhanden (Inv. 165; 39 Zeilen), ein Schreiben an sein Volk, in welchem er diesem anheimgiebt, dem Kollegium der fünf Strategen, das er selbst an den Panathenäen zu bekränzen beschlossen habe, auch seinerseits angemessene Ehren zu dekretieren. Wir erkennen, dass die Strategen vom Herrscher bestellt wurden und die oberste Staatsbehörde bildeten, der nicht blofs die profane, sondern auch die heilige Verwaltung unterstand. Da nun in den Präskripten der Volksbeschlüsse aus der Königszeit die Formel *γνώμη στρατηγῶν* nicht zu fehlen pflegt, so dass ohne vorherige Genehmigung der Strategen kein Votum der Ekklesie gültig gewesen zu sein scheint, so gewinnen wir einen wichtigen Aufschluss über das Staatssystem dieser klugen hellenistischen Herrscher, welche den Schein demokratischer Volksfreiheit mit der vollständigsten Sicherung ihrer eigenen Vorrechte zu verbinden wussten: sie liefsen den Bürgern das Vergnügen der Volksversammlung, machten aber durch die Kontrole von fünf aus ihrem Vertrauen bestellten Männern jeden ihnen missliebigen Beschluss von vornherein unmöglich. Äufserst bezeichnend für den Geist jener Zeit ist die Art, in der das Volk dem ihm geäufserten Wunsche des Herrschers nachkommt: es beschliefst zunächst eine Belobigung für ihn, da er stets auf das Wohl des Volkes bedacht sei und daher auch seine Gehülfen in diesem rühmlichen Bemühen zur Erweckung der Nacheiferung ehre und kränze. Erst dann erhalten die Strategen ihren Anteil, der aber aufser der Bekränzung wieder auf eine Schmeichelei für den Herrscher hinausläuft: darin soll ihre Ehre bestehen, dass sie dem Wohlthäter Eumenes an den Eumeneen ein Schaf opfern dürfen. Die Pergamenischen Fürsten genossen also, auch ehe sie sich mit dem Königsnamen geschmückt hatten, göttliche Ehren von ihren Unterthanen, und bei aller dieser überschwänglichen Loyalität wird bezeichnender Weise äufserlich doch wieder der Schein demokratischer Gleichheit darin festgehalten, dass der Dynast einfach »Eumenes« ohne jeden Zusatz genannt wird.

Von dem Briefe eines Königs, wohl Attalos I, der sich auf die Bestellung eines Priesters bezieht (Inv. 53; 22 Zeilen), fehlt der Anfang. Wir teilen die ersten erhaltenen Zeilen mit:

. . ὁ δὲ λ]αχὼν φορείτω
χ]λαμύδα λευκὴν καὶ σ[τέ-
φανον ἐλάας μετὰ ταιν[ι-

δίου φοινικιοῦ, καὶ λαμβα-
5 νέτω τῶν θυομένων γέ-
ρα τὸ δέρμα καὶ κωλέαν.

Ein Ehrendekret der Stadt Antiochia (Inv. 354; 58 Zeilen erhalten) berührt die bei Appian Syr. 45 erzählten Ereignisse, indem es König Eumenes II und seine Brüder Attalos, Philetairos und Athenaios für die Einsetzung des Landesfürsten Antiochos Epiphanes in sein Erbe feiert:

χρήματι χορηγήσαντες καὶ
δυνάμεις παρασκευάσαντες καὶ τῶι διαδήματι
μετὰ τῆς ἄλλης κατασκευῆς κοσμήσαντες
ὡς καθῆκεν καὶ βο[ηθ]ήσαντες καὶ πίστεις
ποιησάμενοι πρὸς ἀλλήλους μετὰ πάσης εὐνοίας
καὶ φιλοστοργίας ἀξιολόγως συγκατέστησαν ἐπὶ τὴν
πατρώιαν ἀρχὴν τὸμ βασιλέα Ἀντίοχον.

Ein eigentümlicher Ausfluss des damaligen Kurialstils ist es, dass eine Belobigung und ein goldener Kranz auch den Eltern der königlichen Brüder zum Danke dafür zuerkannt wird, dass sie ihren Söhnen so grofse Tugenden anerzogen haben, welche Ehre ihr Vater Attalos I, da er längst tot war, nur in effigie entgegenzunehmen in der Lage war:

ἐπαινέσαι δὲ καὶ τοὺς γονεῖς
αὐτῶν, τόν τε βασιλέα Ἄτταλον καὶ τὴμ βασίλισσαν
Ἀπολλωνίδα, καὶ στεφανῶσαι χρυσῶι στεφάνωι
ἀριστείωι ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ καλοκαγαθίας
ἣμ περιεποίησαν τοῖς υἱοῖς, προστάντες τῆς παιδείας
αὐτῶγ καλῶς καὶ σωφρόνως.

Ein wichtiger Volksbeschluss (Inv. 295; 39 Zeilen erhalten) führt uns in das verhängnisvolle Todesjahr des letzten Attaliden 133 v. Chr., der sein Reich bekanntlich den Römern durch ein Testament vermacht hat, dessen Existenz nach dem scharfsinnigen Argwohn mancher Geschichtschreiber nur auf einem Schwindel der ländergierigen Römer beruht haben soll. Unsere Inschrift legt ein nicht anzufechtendes Zeugnis ab, dass wenigstens die Pergamener das Testament für echt gehalten haben:

ἐπεὶ] βασιλεὺς Ἄτταλος
Φιλομήτωρ καὶ Εὐεργέτη[ς μεθισ]τάμενος ἐξ ἀν-
θρώπων ἀπολέλοιπεν τὴ[μ πατρ]ίδα ἡμῶν ἐλευθέρα[ν – – –,
δεῖ δὲ ἐπικυρωθῆναι τὴν διαθή[κην] ὑπὸ Ῥωμαίων.

Diese Worte geben den Rechtstitel an, auf Grund dessen sich das Volk zum Erlass der nachfolgenden Bestimmungen befugt hält: der König ist tot, die Römer haben sich zum Antritt seiner Erbschaft noch nicht bereit erklärt; in dieses Vacuum tritt die Volksversammlung ein und darf daher an gewisse Volksklassen, namentlich an Söldner, das Bürger-, an Andere das Parökenrecht verleihen.

Etwa in das erste Jahrhundert v. Chr. verweist die Schrift eine grofse, ganz eigenartige Urkunde (Inv. P 28, III 82), eine unter Vermittelung von Pergamon zwischen Ephesos und Sardes abgeschlossene Vereinbarung über den Weg, die wiederkehrenden Zwistigkeiten beider Staaten zu schlichten. Man erkennt die 24 Zeilen umfassenden Reste zweier gleichlautender Briefe, in denen die Pergamener den beiden

Staaten ihre guten Dienste anbieten; vom Vertrage selbst sind 41 Zeilen erhalten, der Anfang fehlt. Dass beide Teile des Dokumentes auf denselben Stein geschrieben waren, ist nicht sicher, doch wahrscheinlich.

Das hier festgesetzte Verfahren ist, so viel ich weiſs, ganz beispiellos, indem ein dritter Staat, Pergamon, als ständiger Vermittler (μεσιτεύων) fungieren soll, der aber nicht den Schiedsspruch zu fällen, sondern den Schiedsrichter nur aus der Zahl der unter den Parteien vereinbarten Staaten auszulosen hat.

Es hat sich herausgestellt, dass zu dieser Urkunde noch zwei Fragmente gehörten (Inv. 121, 325), deren Überschrift Σαρδια]νῶν κ[αὶ Ἐφεσί]ων ergänzt werden kann. Es folgten dann zwei Kolumnen, von denen die linke bis auf wenige Buchstaben zerstört ist; die rechte ergiebt:

Κόιντος Μο[ύκιος Ποπλίου υἱ]ὸς Σκα[ι]ό[λας
ἀνθύπατος Ῥω[μαίων Ἐφεσί]ων τῆι βουλῆ[ι καὶ
τῶι δήμωι χαί[ρειν . . . .]ι φιλίαι κριθέν[των
δήμων τε καὶ ε . . . . νων τιθέναι θυμ[ε-
5 λικοὺς κ[αὶ γυμνικοὺς (?) . . . . . .]ια πεντετηρί-
[δα - -

Die linke Kolumne enthielt offenbar einen gleichlautenden Brief an den anderen der in der Überschrift genannten Staaten. Asien wurde von den beiden als Juristen berühmten Männern des Namens Q. Mucius Scaevola verwaltet: wahrscheinlich 634 der St. (120 v. Chr.) von dem Augur, Konsul 637, und 656 der St. (98 v. Chr.) von dem Pontifex maximus, Konsul 659 (Waddington, Fastes des provinces Asiatiques No. 4 und 7), freilich von beiden nicht in der Funktion eines Prokonsuls, sondern eines Proprätors. Die Verwaltung des jüngeren blieb im dankbarsten Gedächtnis der Provinzialen, und man darf sich vielleicht vorstellen, dass der gefeierte Mann, der inzwischen Konsul gewesen war, von den bei diesem Vertrage Beteiligten um ein Gutachten angegangen worden war und dass die Spiele, die er in dem auf die Sache bezüglichen Schreiben Z. 4 f. erwähnt, zum Andenken an den glücklichen Abschluss des Vertrages gestiftet waren. Der Rest -ια in Z. 5 ruft die Erinnerung an die Μούκια genannten Spiele wach, welche die Provinzialen zu Ehren ihres ehemaligen Statthalters einsetzten (Cicero In Verrem II 51); — ob vielleicht sein Anteil an dem hier vorliegenden Ausgleich den unmittelbaren Anlass zur Stiftung derselben geboten hatte?

Etwa in das erste Jahrhundert v. Chr. wird eine auf den Athenekult bezügliche Verordnung gehören (Inv. 59), welche in 29 Zeilen zuerst Vorschriften der Hieronomen über die vor dem Betreten des Heiligtums nach gewissen Handlungen vorzunehmenden Reinigungen enthält, sodann zwei Volksdekrete, deren erstes die Opfergebühren festsetzt, welche in die Kasse der Göttin fallen, während das zweite, wie wir sagen würden, das Trinkgelderwesen regelt: die Opfernden sollen das niedere Tempelpersonal nicht mehr direkt für seine Mühe entschädigen, sondern die Hieronomen dies aus dem Erlös der zurückzulassenden Felle der Opfertiere nach fester Taxe besorgen. Zum Empfange berechtigt sind der Küster (νεωκόρος), die Flötenspielerin (αὐλητρίς) und das Heulweib (ὀλολύκτρια); für den Fall dass auf der Burg geopfert wird, auch ihr Thorwächter (πυλωρὸς τῆς ἄκρας). Aus der letzteren Bestimmung geht hervor, dass der Athene gewöhnlich im Nikephorion, nicht in ihrem auf dem Burghügel belegenen Temenos geopfert wurde.

Eine Inschrift aus dem Jahre 114 oder 115 n. Chr. (Inv. 447) hat für unsere Kenntnis der Pergamenischen Topographie groſse Wichtigkeit. Erhalten ist die rechte

Hälfte von 34 Zeilen, die zuerst einen in griechischer Sprache abgefassten Brief enthalten; er begleitete wohl die Übermittelung der nachfolgenden beiden Schriftstücke an das Volk von Pergamon. Das erste ist ein Senatuskonsultum in der Originalsprache, welches nach der unbezweifelbaren Herstellung des Sinnes durch Herrn Professor Mommsen die Einrichtung von Spielen beim Tempel des Juppiter amicalis und des Trajan betrifft; die Inschrift schliefst dann ein griechischer Brief dieses Kaisers an die Pergamener. Den Tempel, in dessen Nähe die Inschrift gefunden ist, hatte man vorher irrtümlich für den des Augustus gehalten. Der Tempel des Ζεὺς φίλιος und Trajan ist auf Münzen von Pergamon (Mionnet II S. 598 No. 559, 560. Suppl. V S. 433 No. 956) dargestellt, welche die Namensinschriften seiner Inhaber tragen. Die Inschrift beweist auch, dass das zweite Neokorat der Pergamener, welches Eckhel auf Grund seines frühesten Auftretens in Münzaufschriften von Antoninus Pius datierte, schon unter Trajan bestand. Wenn Krause im Artikel »Pergamon« der hallischen Encyklopädie (III, Bd. 16 S. 432) richtig den letzteren Kaiser als Verleiher der Auszeichnung nennt, so kann dies nur ein Versehen sein, wie er denn auch in seinem Buche Νεωκόρος S. 51 Eckhel folgte.

Es möge hier gleich eine Ehreninschrift auf Trajan angeschlossen werden (Inv. 551), welche ebenfalls das zweite Neokorat unter diesem Kaiser bezeugt:

Αὐτοκράτορα Νέρουα[ν
Καίσαρα θεοῦ Νέρουα υἱ[ὸν
Τραϊανὸν Ἄριστον Σεβαστὸ[ν
Γερμανικὸν Δακικό[ν,
5 τὸν γῆς καὶ θαλ[ά]σσ[ης
κύριον,
ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος τῶν πρ[ώτων
καὶ δὶς νεωκόρων Περγαμ[ηνῶν.

Aus der Zahl der bei unseren Ausgrabungen zwar nicht gefundenen, aber aufgenommenen Inschriften sei hier eine sehr merkwürdige Urkunde mitgeteilt (Inv. P 72), von welcher das erste Fragment schon veröffentlicht ist (s. S. Reinach, Revue archéologique 1887 S. 87). Die Inschrift ist nicht in das dritte oder zweite Jahrhundert v. Chr. zu setzen, wohin Reinach sie weist, sondern etwa in die Zeit Hadrians. Das erste Bruchstück möchte so zu lesen sein:

- - - - Ἀ]ρχίας - - - -
- - - ἔτος ἕκαστον, καὶ πρῶτος ἐπρυτ[ά-
νευεν Ἀρχί]ας καὶ ἐξ ἐκείνου μέχρι νῦν πρυτά-
νεις ἀεὶ] διατελοῦσιν. Ὀρόντης δὲ Ἀρτασύ-
5 ρου, τὸ γέν]ος Βάκτριος, ἀποστὰς ἀπὸ Ἀρταξέρ-
ξου τοῦ Περ]σῶν βασιλέως ἐκράτησεν τῶν Περγα-
μηνῶν καὶ μ]ετῴκισεν αὐτοὺς πάλιν ἐπὶ τὸν κο-
λωνὸν εἰς] τὴν πα[λαι]ὰν πόλιν. εἶτα Ὀρόντης
τὴν πόλιν ἐ]πι[τρέψας Ἀρταξ]έρξῃ ἀπέθανεν.

Den Aufstand des Orontes gegen Artaxerxes Mnemon und seinen nachmaligen Verrat an seinen Genossen und Übertritt zum König erzählt Diodor 15, 107; vergl. Trogus Prol. 10. Merkwürdig ist die in unserer Inschrift hervortretende Vorstellung, dass die Bewohner von Pergamon den Burghügel verlassen hätten und dann wieder auf denselben zurückgekehrt wären.

Kaum zu bezweifeln ist, dass zu derselben Urkunde zwei weitere Fragmente (P 21, 49) gehörten, deren erstes eine Aufzählung der Pergamenischen Könige enthalten zu haben scheint. Wir geben, natürlich nur zur Veranschaulichung einer Möglichkeit, folgende Ergänzung in der Zeilenbreite des ersten Stückes:

. ον. Εὐμέ[νης, διὰ βίου ἤδη τῆς ἀρχῆς κοινω-
νήσας [Ἀτ]τά[λωι τῶι ἀδελφῶι, ἀπέθανε κατα-
λείπων τὴν [μὲν βασιλείαν τῶι ἑαυτοῦ υἱῶι
Ἀττάλωι, κατ' ἐ[πιτροπὴν δὲ ἐκείνωι. οὗτος δὲ
5 ἀπέδωκεν τὴ[ν βασιλείαν ἀποθανὼν Ἀττάλωι
τῶι τοῦ Εὐμέν[ου - -

Das andere Fragment scheint eine Genealogie gegeben zu haben, deren Verfasser für die mit *ἵππος* zusammengesetzten Namen eine besondere Vorliebe gehabt hat:

- - - - - ντα Ἀναξιπ-
[πο - - - - -]ιππον Εὔιππος
[- - - - π]αῖδες Κύλωνα
[- - - - Θ]ερσίππη ἐγένε-
5 [το - - - -]νι Παφλαγόνι
- - - - - τα ταῦτα

Zu Z. 5 ist zu erinnern, dass nach Karystios bei Athenäos XIII 577 b die Mutter des Gründers der Pergamenischen Dynastie aus Paphlagonien stammte.

Von den Weihinschriften ist die Widmung einer Wasseruhr an Hermes (No. 18), deren Lesung Kirchhoff verdankt wird, für den Gang der Ausgrabungen dadurch entscheidend geworden, dass sie zuerst auf die Lage des Stadtmarktes leitete (vergl. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1884 S. 10).

Die Bereicherungen, welche die aus Anlass siegreicher Kämpfe von den Königen Attalos I und Eumenes II dargebrachten Weihungen erfahren haben, sind nur zum kleineren Teile neuen Funden, zumeist der vorgeschrittenen Zusammensetzungsarbeit verdankt. Der aus diesen meist stark verstümmelten Inschriften zu ziehende historische Gewinn lässt sich ohne eingehende Behandlung nicht darlegen, wofür hier nicht der Ort ist.

Unter die Weihinschriften gehört auch die Aufschrift des Epistyls des ionischen Tempels am Nordende der grofsen Westterrasse, über welchen Bohn oben S. 77 ff. das Nähere mitgeteilt hat. Von den bronzenen Buchstaben ist nichts übrig als die Spuren der befestigenden Nägel, welche Herr Dr. Fabricius, unterstützt durch die freundliche Beihülfe des Herrn Professor Bormann in Wien

Αὐτοκράτορι Καίσαρι Μ. Αὐρ. Ἀντωνείνωι Σεβαστῶι - - - - μητρόπολις

deuten zu können glaubt. Vor dem letzten Worte sind noch Spuren vorhanden, die sich bis jetzt aber in kein passendes Wort fügen wollten. Der Tempel wäre demnach der des Kaisers Caracalla gewesen, der als Verleiher des dritten Neokorats an die Stadt Pergamon dort sicher ein Heiligtum gehabt hat.

Wir teilen dann eine Weihung des Königs Eumenes II mit (Inv. 132). Sie steht auf einer grofsen runden Basis mit reichen Frucht- und Blumengehängen über Tierköpfen:

Β[ασιλεὺς] Εὐμένης
θεοῖς πᾶσι καὶ πάσαις.

An Zeus Keraunios, an den schon im ersten Bericht, Jahrbuch 1880 S. 191 eine Weihung mitgeteilt war, wendet sich No. 492:

Δ[ιὶ
Κερα[υ]νί[ωι
Γ. Ἰούλιος
Δῶρος.

Den Apollo nennt No. 184:

Ἡρώδης
Σωκράτους
ὁ διὰ βίου
ἱερεὺς
τοῦ Πυθίου Ἀπόλλωνος
ἐπεμελήθη.

In einer schon in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie 1884 S. 11 mitgeteilten Inschrift (Inv. 24) wendet sich ein Mitglied derselben Familie an Hermes:

Σωκράτης Ἡρώιδου
ἀγορανόμος Ἑρμεῖ.

Dem Hermes gilt auch No. 98: Ἑρμεῖ
Μ. Κλώδιος Γλύκων.

Der Urheber der letzten Weihung ist noch mit einer zweiten vertreten (431):

Διονύσῳ Καθηγεμ[όνι
καὶ Μούσαις
Μ.] Κλώδιος Γλύκων.

Den Dionysos Kathegemon, dessen Kult in Pergamon vielfach bezeugt ist, nennt auch No. 175:

Ἀπολλόδωρος Ἀρτέμωνος γενόμενος γραμματεὺς δήμου τὸν πυλῶνα καὶ τὸ ἐν αὐτῶι ἐμπέτασμα
Διονύσωι Καθηγεμόνι καὶ τῶι δήμωι

Derselbe Apollodoros hat sich als Nomophylax an einer ähnlichen, Bericht I, Jahrbuch 1880 S. 191 mitgeteilten Weihung beteiligt, die dem Zeus Tropaios und dem Demos gilt.

Die Heilgötter können in Pergamon nicht leer ausgehen:

No. 172: Ἀσκληπ]ιῶι ἐπιφαν[εῖ
γενομένωι] σωτῆρι, χαριστ]ή]ρ[ιον.

No. 374: Ἀσκληπιῶι σωτῆρι
καὶ Ὑγιείαι Διογένης
καὶ Ἐπίνεικος.

Die in Pergamon von Alters her heimischen Kabiren (s. Pausanias 1, 4, 6) feiert No. 452:

Θε]οῖς μεγάλοις
Κ]αβείροις
Μηνό]φιλος Ἀσκλ[η-
πιοῦ ἱερε]ὺς, Φιλο-
. . . . . στρατ]ηγός.

Der Demeter und Persephone hat ein ehemaliger römischer Prätor seine Huldigung dargebracht (No. 370):

Ταῖς
Θεσμοφόροις
Ἀριστῖνος
στρατηγὸς
Ῥωμαίων.

Auf einem Architrav steht (No. 581):

Δήμητρι Καρποφό[ρωι ὁ δεῖνα
πρύτα[νις.

Den Kult der grofsen Göttermutter mit dem Beinamen der Königin bezeugen, wie zuerst Herr Dr. Puchstein unter Hinweis auf Diodor III 57 (vergl. Loeschcke, Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte, Dorpat 1884, S. 17) gesehen hat, mehrere Ehreninschriften auf ein und dieselbe Priesterin, deren besterhaltene (No. 515) lautet:

Φίλαν Μενάνδρου την ἱέρειαν
τῆς Μητρὸς τῆς Βασιλείας, γυ-
ναῖκα δὲ Κλείτου τοῦ Τίμωνος,
διὰ τὴν [περὶ] αὐτὴν ἀρε[τὴ]ν καὶ σω-
5 φροσύνην καὶ πρὸς θεο[ὺς] εὐσέβειαν.

Dass dieser Göttin in Pergamon Mysterien gefeiert wurden, erfahren wir aus No. 526:

Σεκοῦνδος μύ-
στης Μητρὸς Βα-
σιλ]ήας [ἀν]έθηκε.

Von Weihungen an vergötterte Menschen begegnen wir wiederholt solchen an König Attalos I, z. B. No. 529:

Βασιλεῖ
Ἀττάλωι
Σωτῆρι
Ἀπολλόδωρ[ος,

auf einem Altar steht (No. 547):

Βασιλέως
Ἀττάλου Σωτῆρος.

Fünf Weihungen an den Kaiser Hadrian haben die in No. 15 vollständig erhaltene Form:

Αὐτοκράτορι
Ἀδριανῶι
Ὀλυμπίωι
σωτῆρι
καὶ κτίστηι.

Unter den Ehreninschriften für Pergamener nimmt die erste Stelle die Basis einer ausgedehnten Anlage ein (Inv. II 54, III 185, 245 u. a.), welche Menogenes,

Sohn des Menophantes, mit dem Amtstitel ὁ ἐπὶ τῶν πραγμάτων errichtet hat. Wie Herr Dr. Fabricius zuerst bemerkt hat, ist dieser Menogenes in einem der bekannten Briefe Pergamenischer Könige an Attis, den Priester der grofsen Göttin in Pessinunt, als Teilnehmer einer Art von Staatsrat erwähnt. Der Amtstitel ὁ ἐπὶ τῶν πραγμάτων bestand zu derselben Zeit auch in Syrien, wo ihn nach dem Zeugnisse delischer Inschriften (Bulletin de corr. hellén. I S. 285. III S. 364) und des Buches der Makkabäer (II 3, 7) Heliodor unter Seleukos Nikator, Hermeias nach dem Zeugnisse des Polybios (V 41) unter Antiochos dem Grofsen führte, denn dass der Ausdruck des Geschichtschreibers ἐπέστη δὲ ἐπὶ τὰ πράγματα diesen konkreten Sinn hat, wird nicht mehr zweifelhaft sein können. Wir werden in der letztgenannten Stelle den Ausdruck als Reichsverweser, als Stellvertreter des Königs während dessen Abwesenheit deuten dürfen. Die vorhandenen Reste lassen sich mit Sicherheit so ergänzen, dass die von Menogenes gestifteten Denkmäler Attalos I, Eumenes II, dessen Gemahlin Stratonike und seinen drei Brüdern Attalos (II), Philetairos und Athenaios galten; die Anlage fällt also in die Regierung Eumenes' II.

Aus der Zeit Eumenes' II oder Attalos' II stammt No. 463:

Ὁ δῆμο[ς
Ἀπολλωνίδην Θεοφίλ[ου
τὸν σύντροφον τοῦ βασιλ[έως,
ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐνοίας [τῆς
πρός τε τὸν βασιλέα καὶ ἑα[υτόν.

Der Titel σύντροφος τοῦ βασιλέως begegnet nicht zum ersten Mal in Pergamon.

Die Ehrenbasen für Athenepriesterinnen, deren wieder eine ganze Anzahl gefunden worden sind, bieten zumeist kein besonderes Interesse. Angeführt seien

No. 64: Ἀγαθῆι τύχηι.
Ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος ἐτείμησεν
Αὐρηλίαν Ἀλεξάνδρειαν καὶ Αὐρηλίαν
Ἰουλιανὴν τὰς ἀδελφάς, θυγατέρας
5 Αὐρ. Ἀλεξάνδρου καὶ Αἰλίας Ἰουλιανῆς,
ἱερειῶν γενομένων τῆς Νικηφόρου
καὶ Πολιάδος Ἀθηνᾶς, ἱερασαμένων
μετὰ πάσας ἀρχὰς καὶ (λ)ειτουργίας
τοῦ πατρὸς αὐτῶν ἐνδόξως καὶ ἐπιφανῶς
10 κατὰ τὸ ἀξίωμα καὶ τὸ μέγεθος τῆς θεοῦ

und No. 189:

Ὁ δῆμος
Βιτὼ Ἀριστογένους,
γενομένην ἱέρειαν
τῆς Ἀθηνᾶς τῆς Πολιάδος
5 ἐν τοῖς ἀχθεῖσιν ὑπ' αὐτοῦ
τεσσαρεσκαιδεκάτοις Νικηφορίοις
τοῦ στεφανίτου ἀγῶνος
καὶ ἀναστ[ρεφομένη]ν καλ[ῶς
καὶ εὐσεβῶς καὶ ἀ[ξίως τῆς πόλεως.

Unter den Ehreninschriften für Römer gelten einige den Mitgliedern der kaiserlichen Familie.

No. 27: Τιβέριος [Κλαύδιος
Νέρω[ν.

Inv. II 173, III 297: Ὁ δῆμ[ος ἐτίμησε
Τεβέριον Κλαύδιον Τ[εβερίου υἱὸν] Νέρωνα
τὸν ἑαυτοῦ διὰ προγ[όνων εὐεργέτην.

Diese beiden beziehen sich auf den nachmaligen Kaiser Tiberius vor seiner Adoption durch Augustus.

No. 111: Γερμανικ[ὸς Καῖσαρ.

No. 192: [Ὁ δῆμος]
Ἰουλίαν Δρούσου Καίσαρος
θυγατ(έ)ρ(α),
ἐπιμεληθέντων Ὑψαίου
τ]οῦ Μητροδώρου,
. . . γένου Χορήου.

Julia, Tochter des Drusus, Gemahlin des Nero Germanicus' S., den sie verriet; sie selbst wurde 43 n. Chr. ermordet.

No. 479: Θεὰν
Πλωτεῖνην
Σεβαστήν.

Eine Reihe von Ehreninschriften gilt den Statthaltern der Provinz Asien.

No. 445: Ὁ δῆμος ἐτίμησεν
Πόπλιον Κορνήλιον Δολαβέλλαν
τὸν ἀνθύπατον,
γενόμενον εὐεργέτην τῆς πόλεως.

Vergl. Waddington No. 23.

No. 236: Ὁ δῆμος ἐτ]ίμησεν
Γάιον Νορβανὸν Φλά]κκον ἀνθύπατον,
γεγονότα τῆς] πόλεως εὐερ(γέτ)ην.

C. Norbanus Flaccus, Konsul 38 v. Chr. Waddington No. 50.

No. 448: Ὁ δῆ[μος
Γάιον Ἀν[τ]ίστιον [Οὐέτερα,
πάτρων[α] καὶ εὐεργ[έτην.

C. Antistius Vetus, Konsul 6 v. Chr. Waddington No. 63.

No. 86: Ὁ δῆμος ἐ]τίμησεν
Σέξτον Πομπ]ήϊον Σ[έξτου υἱὸν
τὸν ἀνθύπατ]ον, τὸν [ἑαυτοῦ σω-
[τῆρα καὶ εὐεργέτην].

Sex. Pompeius, Konsul 14 n. Chr. Waddington No. 75.

Auch einem Quästor ist eine Ehreninschrift gesetzt worden:

No. 5. 329: Ὁ δῆμος ἐτ[ί]μησεν
Λεύκιον Σήστ[ι]ον τὸν τα-
μίαν, τὸν ἑαυ[τοῦ] πάτρωνα
καὶ εὐε[ργέτην.

Der Schriftcharakter stimmt vollkommen zu der Annahme, dass dieser L. Sestius mit dem Konsul des Jahres 731 (= 23 v. Chr.) identisch ist.

Unter den Künstlerinschriften ist die merkwürdigste eine von Herrn Dr. Fabricius erkannte des Onatas (No. 531), erst in hellenistischer Zeit eingehauen oder erneuert:

Ὀνάτα]ς Μίκωνος Αἰγινήτης [ἐποίησεν.

Vergl. Pausanias 8, 42, 7: τοῦ δὲ Ὀνάτα . . . Περγαμηνοῖς ἐστὶν Ἀπόλλων χαλκοῦς.

Ferner finden wir zwei athenische Künstler:

No. 180: Ὁ δεῖνα] Εὐκτήμονος Ἀθηναῖος
ἐποίησεν

und 483: Πολύμνηστος Ἀθην[αῖος ἐποίησεν.

(ein gleichnamiger älterer Künstler bei Löwy, Inschriften griechischer Künstler 70—72).

Einen einheimischen Bildhauer nannte

No. 471: Ὁ δεῖνα Περγ]αμηνὸς ἐποίησεν.

Von metrischen Inschriften ist ein Epigramm in 6 Distichen auf den Wagensieg eines Attaliden, gewiss in Olympia, zu nennen (No. 371), leider so verwittert, dass selbst die Entzifferungskunst des Herrn Dr. Fabricius es nicht an allen Stellen zwingen konnte. Es beginnt:

Πολ]λὰ μὲ[ν] ἐγ Λ[ιβ]ύης ἦλθ' ἅρματα, πολλὰ δ' ἀπ' Ἄργεος,
πο]λλὰ δὲ π[ι]είρης ἦλθ' ἀπὸ Θεσσαλίης,
ο]ἷσιν ἐνηρι[θ]μεῖτο καὶ Ἀττάλου.

Das Weihgeschenk, von dem dieses Gedicht herrührt, war ein sehr beträchtliches, denn es sind von seiner Basis eine ganze Anzahl von Blöcken übrig, deren einer ein zweites Epigramm trug (No. 276), von dem vier Distichen unwesentliche Reste zurückgelassen haben, während ein dritter Block (No. 277) uns die Künstlerinschrift

Ἐπίγονος
ἐποίησεν

aufbewahrt hat.

Auch die seltene Gattung der Hymnen ist (Inv. II 187, 188. III 367) vertreten durch die Reste von 31 Zeilen eines Machwerkes, welches dadurch an Interesse gewinnt, dass es sich an das von Böckh im C. I. Gr. II 3548 mitgeteilte, zur Abwendung einer Seuche eingeholte Orakel anknüpfen lässt. Hier wird nämlich die Absingung je eines Hymnus an Zeus und drei andere Götter vorgeschrieben; unser Gedicht ist unzweifelhaft der an Zeus. Denn indem eine Anrufung dieses Gottes den Anfang macht:

Οὐλύμποιο] μέτωπον, ἄκρην Τειτηνίδα, ναίων,
ὦ Ζεῦ δέσποτ]α, χαῖρε· λιταζομένων πολιητέων
κλῦθι, πάτερ] μακάρων τε καὶ ἀτρυγέτων ἀνθρώπων,

wird unter den Göttern, mit denen er in die Stadt zu kommen angefleht wird, Asklepios an erster Stelle genannt:

ἐλθὲ σὺν ἰη[τ]ῆ[ρ]ι θεῶμ παιήονι κλειτῶι
θεσπεσίην Ὑγίειαν ἐς ἀγλαὰ δώματ' ἄγοντι. —

Angeführt sei noch die auf den Sitzstufen des Theaters mehrfach sich wiederholende Inschrift (z. B. Inv. 125)

διακατέχεται,

auf deutsch »besetzt«, und den Schluss sollen, um auch diese Gattung nicht unvertreten zu lassen, ein paar Grabschriften bilden:

No. 563: Φιλτὼ
Δημητρίου.

No. 359: Νικάνωρ Φιλοξένο[υ,
Ταιτὶς Νικάνορος·
χαῖρε.

DIE STÄDTEANSICHTEN IN HARTMAN SCHEDELS WELTCHRONIK

VON V. VON LOGA

Wie in topographischer Beziehung, so bietet auch für den Kunsthistoriker das Studium alter Städteansichten mancherlei Interesse. Nicht nur zu wissen, wie diese oder jene Stadt, wie ihre hervorragenden Gebäude in einer bestimmten Zeit ausgesehen haben, ist wichtig, oft muss uns die Abbildung für ein Monument entschädigen, welches im Lauf der Jahrhunderte bis zur Unkenntlichkeit verändert oder völlig zu Grunde gegangen ist; ebenso kann der Baugeschichte ein sicher datierbares Städtebild wesentliche Aufschlüsse gewähren. Findet sich endlich auf dem Werke eines Künstlers eine bestimmte Stadt, eine nachweisbare Landschaft dargestellt, so hilft dieser Umstand, seine Heimat oder wenigstens seinen Aufenthaltsort zu ermitteln.

Ähnliche Erwägungen hatten G. B. de Rossi geleitet, als er im Jahre 1879 seine Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI herausgab; ein Werk, das in den weitesten Kreisen Beifall, von allen Seiten Bereicherung fand. Und als 5 Jahre später die Stadtverwaltung von Rom sich entschloss, die bis dahin bekannten Abbildungen der ewigen Stadt noch einmal zusammenzustellen, als echt nationale Gabe für die Ausstellung von Turin, hatte sich ihre Zahl fast verdoppelt. Hier soll der Versuch gemacht werden, auch für deutsche Städte ein ähnliches Material zu sammeln, und nicht zu kühn wird dieses Unternehmen erscheinen, wenn man bedenkt, wie wenige Städteansichten es giebt, welche bis ins XV Jahrhundert hinaufreichen; auch darf man nicht bei der gröfseren Zahl von römischen Prospekten vergessen, dass diese Stadt stets eine Ausnahmestellung einnimmt; keine Stadt der Welt ist so oft beschrieben, keine so oft bildlich dargestellt worden.

Des bekannten Nürnberger Humanisten Hartman Schedel berühmte Chronik [1]) ist zum Ausgangspunkt unserer Abhandlung gewählt. In seiner Anordnung des Stoffes

[1]) Hain, Repertorium bibliographicum. Stuttgart 1826—38, Nr. 14508. Panzer, Annales typographici II, Nr. 221. Ebert, Allgemeines bibliographisches Lexikon, Nr. 4147. Brunet. Manuel du libraire I, p. 1860. Muther, die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance. München und Leipzig 1884, Nr. 424.

nach den sieben Weltaltern, dem schlechten Latein, der ganzen geistigen Auffassungsweise und dem blinden Autoritätsglauben, welcher für die gewöhnlichsten Dinge ein klassisches Citat braucht, gehört dieses Buch dem Mittelalter an. Mit der Erwähnung Regiomontans und Martin Behaims, den Berichten von den gleichzeitigen Entdeckungsreisen der Portugiesen verkündigt sich die neue Zeit; und auch für die Geschichte der Städteansichten vollzieht sich hier der entscheidende Umschwung. Bisher hatte man sich mit jenen kleinen Bildchen begnügt, denen wir im selben Buche unter verschiedenen Namen begegnen; und was wir an authentischen Städteansichten aus dieser Zeit besitzen — von den sehr seltenen Darstellungen in der Art unserer Stadtpläne dürfen wir einstweilen ganz absehen —, ist meist nur eine Gruppierung einzelner hervorragender Gebäude im malerischen Sinne, vedutenartig conzipiert. Seit dem XVI Jahrhundert werden die Stadtprospekte viel sorgfältiger hergestellt, sie erfreuen sich nun einer grofsen Beliebtheit und allgemeinen Verbreitung. Fast jede gröfsere Stadt hat aus dieser Zeit ein derartiges Werk aufzuweisen, meist Blätter von beträchtlicher Gröfse und bewunderungswürdiger Ausführung. Dazu kommen die zahlreichen Städtebilder in den Kosmographien, welche den Platz der mittelalterlichen Chroniken ausfüllen, von Sebastian Münsters und Ravens, Brauns, Sauers, Meisners und Merians Werken bis tief ins XVIII Jahrhundert hinein.[1])

In Hartmann Schedels Chronik finden sich eine ganze Reihe von Städten wiederholt abgedruckt, reine Phantasiegebilde, welche der kindisch gläubige Beschauer bald für Damaskus und Perugia, auch für Siena, Mantua, Ferrara hinnehmen muss, daneben aber sehen wir zum ersten Male solche Städteansichten, denen eine Aufnahme nach der Natur zu Grunde liegt, hier in gröfserer Anzahl.

Wie für die Zeit so giebt auch in örtlicher Beziehung die Chronik eine passende Beschränkung, welche durch die 30 authentischen Städteansichten, die sich dort finden, geboten ist. Aber diese Auswahl umfasst gerade die gröfsten und berühmtesten Städte Deutschlands; die wenigen ausländischen, welche hinzukommen, sind nicht minder bedeutungsvoll; auch sind gerade sie für die Charakterisierung des Schedelschen Illustrationsverfahrens wichtig.

Einige allgemeine Bemerkungen über Städteansichten vorauszuschicken, dürfte wünschenswert erscheinen; ein zweites Kapitel über Hartman Schedels Chronik selber soll sich hieran anschliefsen. Im dritten und letzten Teile werden die naturgetreuen Städteansichten in der Reihenfolge, wie sie die Chronik giebt, besprochen werden. Endlich wollen wir versuchen, die älteren und gleichzeitigen Abbildungen jeder einzelnen Stadt zusammenzustellen. Leider kann dieser Katalog in keiner Weise auf Vollständigkeit Anspruch machen.

Stadtpläne, unseren modernen ähnlich, auf Grund sorgfältiger Messungen in linearer Weise ausgeführt, welche zur Orientierung der Fremden dienen, kennt das Mittelalter kaum. Nichts findet sich, was sich mit den berühmten kapitolinischen

[1]) Platten, welche mit verschiedenen Überschriften öfters abgedruckt werden, kommen jetzt kaum mehr vor; man wird aber nicht in allen diesen Büchern nur neue Originalaufnahmen erwarten dürfen. Wie die Herausgeber sich in dem beschreibenden Texte an frühere Bücher anlehnen, so sind auch die Abbildungen häufig von jenen entlehnt. Schon die Holzschnitte aus Seb. Münsters Kosmographie gehen über in die Plantz, pourtraitz et descriptions ... par Antoine du Pinet, Lyon 1564; und in Sauers Theatrum urbium, Frankfurt 1595, sowie in Werneccii descriptio generalis urbium, Wittenberg 1677, scheinen sogar die Platten zu Joh. Ravens Cosmographia, Frankfurt 1574, nun abgedruckt.

Fragmenten [1]) vergleichen liefse, welche in der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts aufgefunden wurden. Obgleich sie flüchtig ausgeführt und offenbar nur Kopie eines älteren Planes sind, geben sie einen sehr hohen Begriff von der Kunstfertigkeit der Römer. Wieweit der römische Einfluss für derartige Erzeugnisse im Mittelalter mafsgebend gewesen, ist schwer zu beurteilen, da kein einziges Beispiel aus dem ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung erhalten ist. Schwer wird man sich auch von den Städteansichten auf den Tischen Karls des Grofsen eine richtige Vorstellung machen können. Dürfen wir bei Einhards Beschreibung [2]) überhaupt an Stadtpläne denken? Und wenn wir dies bei den ersten beiden Tischen zugeben, so fragt es sich noch, ob die einzelnen Gebäude im Grundriss wiedergegeben waren, denn hierfür findet sich selbst in späterer Zeit kaum ein Beispiel. Auf den »Mappae mundi« den Weltkarten des Mittelalters sind die Namen der berühmtesten Städte in einen Kreis geschrieben, welcher nach den bekannten Erdteilen in 3 Abteilungen geschieden ist; oder sie selbst — und dies ist bezeichnend — sind in kleinen Figuren mit Türmen und Zinnen dargestellt. Und auch in der Renaissance, als die erwachte Reiselust und die Beschäftigung mit den Ruinen Roms topographische Studien neu ins Leben gerufen, kennt man nur ein wunderliches Zwischending von Plan und Vedute. Man war wohl im Stande, die Lage der einzelnen hervorragenden Gebäude — auf die Wiedergabe der Strafsen und Privathäuser verzichtete man von vornherein — annähernd richtig wiederzugeben; aber nicht im Grundrifs sind sie gezeichnet, sondern in einem verkürzten Aufriss wie aus der Vogelschau gesehen; nicht zum Nachteil der modernen Forschung, denn auf diese Weise lernen wir auch die Form und den baulichen Zustand der Monumente kennen, was in vielen Fällen weit wichtiger ist, als ihren Platz zu wissen. Immerhin sind auch diese Art von Stadtplänen sehr selten im Quattrocento, eigentlich nur auf Italien und Rom beschränkt. Der grofse Plan von Augsburg des Georg Seld und Sigismund Grimm vom Jahre 1521, vielleicht das erste Beispiel dieser Art in Deutschland, ist auch wegen der genauen Wiedergabe von Strafsen und Häusern beachtenswert.

Die Vedute, die eigentliche Städteansicht, musste sich um so freier entwickeln; war doch ihre Verwendung in keiner Weise beschränkt. Nicht nur auf Gemälden [3]),

[1]) Am besten herausgegeben von Jordan: Forma urbis Romae regionum XIIII, Berlin 1874; man vergleiche auch Topographie der Stadt Rom im Alterthum I, p. 45 u. f. desselben Verfassers.

[2]) Vita Karoli magni cap. 33: inter caeteros thesauros atque pecunias tres menses argenteas et unam auream praecipue magnitudinis et ponderis esse constat, de quibus statuit atque decrevit ut una ex his quae forma quadrangula descriptionem urbis Constantinopolitanae continet inter cetera donaria quae ad hoc deputata sunt Romam ad basilicam beati Petri apostoli deferatur et altera quae forma rotunda Romanae urbis effigie decorata est episcopio Ravennatis ecclesiae deferatur. Tertiam quae ceteris et operis pulchritudine et ponderis gravitate multum excellit, quae ex tribus orbibus connexa totius mundi descriptionem suptil iac minuta figuratione complectitur inter heredes suos atque in elemosinam dividendae partis augmentum esse constituit.

[3]) An dieser Stelle wären die »biccherne« zu erwähnen, bemalte Aktendeckel, wie sie sich in italienischen Archiven vorfinden, auf welchen häufig Städteansichten dargestellt sind. Das Stadtarchiv zu Siena enthält, wie mir von befreundeter Seite mitgeteilt ist, solche aus den Jahren 1460, 1466, 1480 und 1489. Auf einer Kaufmannslade des XVI Jahrhunderts sind die einzelnen Fächer, welche zur Aufnahme von Briefschaften bestimmt waren, mit Städteansichten und Wappen verziert. Dieselbe war vom Fürsten Fugger Babenhausen auf der Landesausstellung in Augsburg 1886 ausgestellt.

Kupferstichen und Holzschnitten, in geschriebenen und gedruckten Büchern trifft man sie an, selbst auf Reliefs[1]) in Holzschnitzereien und Intarsien[2]) kann man sie nachweisen. Und wenn wir den Begriff Städteansichten erweitern und Abbildungen von einzelnen Gebäuden berücksichtigen wollten, welche für die Kunstgeschichte nicht geringeren Wert haben, so wird sich unter den Modellen, wie sie Heilige häufig in der Hand tragen, manch berühmte Kirche wieder erkennen lassen und selbst Werke der Kleinkunst, Medaillen und Siegel, würden vielerlei Bereicherung liefern.

Die Städteansichten in dieser frühen Zeit, mit welcher wir uns beschäftigen, geben durchaus nicht immer ein getreues Bild der Stadt, wie sie von einem bestimmten Punkt zu übersehen. Man legte den Schwerpunkt der Darstellung nicht auf die peinliche Wiedergabe aller Einzelheiten, sondern weit mehr war man bedacht, die charakteristischen Merkmale, das heifst die Hauptkirchen und öffentlichen Gebäude zur Geltung zu bringen, wobei man sich nicht scheut, diejenigen Bauten, welche durch andere verdeckt, nur zum Teil sichtbar waren, künstlich hervorzuheben. In vielen Fällen — müssen wir zugeben — wird die Stadt von dem Punkte, von welchem sie aufgenommen erscheint, in der dargestellten Weise gar nicht zu übersehen sein; wie denn, um ein Beispiel zu gebrauchen, Rom niemals von der Nordseite, etwa vom Kasino der Villa Borghese, hätte gezeichnet werden können. Der Pincio wird hier die Stadt vollständig verdecken. Wenn wir nun annehmen, dass der Künstler zunächst einzelne Gruppen von Gebäuden gezeichnet, dieselben dann mit mehr oder weniger Geschick zu einem Gesamtbilde vereinigt habe, so werden wir auch für die vollständige Vernachlässigung der Mafs- und Gröfsenverhältnisse, wie man sie namentlich bei den früheren in Holz geschnittenen Veduten und noch bei denen der Schedelschen Chronik wahrnimmt, die richtige Erklärung finden.

Die ältesten Beispiele von Städteansichten trifft man in denjenigen Büchern, wo der Gegenstand sie erheischte, so in der Geographie des Ptolomaeus, dem Dittamondo des Fazio degli Uberti, den verschiedenen Kosmographien etc. Bezeichnend ist schon die Wahl der Orte, welche am häufigsten abgebildet wurden. West- und Ost-Rom, sowie Jerusalem sind es, von deren Herrlichkeiten zahlreiche Pilger dem Abendlande Kunde brachten. Und konnte man sich keine richtige Zeichnung von ihnen verschaffen, so komponierte man in freier Weise ein phantastisches Städtebild, dem man Namen gab von weit entlegenen Orten. Auch dies Verfahren wird zur Gewohnheit; bald scheut man sich nicht mehr, ein derartiges Machwerk in demselben Buche mit verschiedenen Überschriften zu wiederholen. Dies gilt namentlich für die Illustrationen der ältesten Drucke, welche sich in dieser wie in anderer Beziehung an den fabrikmäfsigen Betrieb der spät mittelalterlichen Buchmalerei anlehnen. In der That war es überaus bequem, den gleichen Holzstock auf solche Weise öfters verwerten zu können.

---

[1]) Die namentlich im nördlichen und östlichen Deutschland häufigen Grabplatten mit Städteansichten kommen erst im XVI. Jahrhundert auf; nur ein Beispiel aus früherer Zeit verdient Erwähnung. Die Grabschrift des Can grande della Scala rühmt die Kriegsthaten des Verstorbenen. Padua, Belluno, Vicenza und Feltre hätte er bezwungen, und gleichsam als Illustrierung dieser Werke sind die genannten Städte in den Zwickeln am Sarkophag dargestellt.

[2]) Das Chorgestühl des Fra Giovanni in Sta. Maria in Organo zu Verona (1499) enthält aufser mehreren Strafsenansichten eine vorzügliche Vedute von Verona. Eine andere Aufnahme derselben Stadt in der Sakristei der nämlichen Kirche.

Mit der Entwickelung der Holzschneidekunst gelangt auch die Städteansicht schnell zur Blüte. Die Vorliebe für Weltbeschreibungen und Reiseschilderungen,[1]) welche für diese Zeit so charakteristisch, musste mit dazu beitragen. Es war schon ein grofser Fortschritt, wenn diejenige Stadt, in welcher ein solches Buch gedruckt war, naturgetreu abgebildet wurde; so ist Köln, so Venedig in verschiedenen Ausgaben von Rolewincks Fasciculus temporum, so Lübeck im Rudimentum noviciorum nachzuweisen. Da erschien Bernhard von Breydenbachs Reisebeschreibung nach dem heiligen Lande; zuerst lateinisch 1486,[2]) im selben Jahre deutsch, dann wiederholt neugedruckt und in fremde Sprachen übersetzt. Der reiche Dekan des Mainzer Erzstiftes hatte sich auf seiner Pilgerfahrt einen Maler mitgenommen, ut inter peregrinandum, so sagt er selbst,[3]) me de omnibus quae scitu necessaria dignaque essent cognitu facerem certiorem studiose singula perscrutando nec ullis parcendis expensis. Huius rei gratia ingeniosum et cruditum pictorem Erhardum scilicet reuich de trajecto inferiori opere precium duxi mecum assumere uti et feci. qui a veneciano portu et deinceps potiorum civitatum quibus terre pelagique transitu applicare oportet praesertim sacrorum in terra santa locorum dispositiones situs et figuras quoad magis proprie fieri posset artificiose effigiaret transferretque in cartam opus visu praeclarum et delectabile.

Diesem sonst völlig unbekannten Künstler von Utrecht verdanken wir sieben der schönsten Städteansichten, welche beispiellos für ihre Zeit auch später kaum übertroffen sind. Die Schedelschen Holzschnitte, welche sich mit ihnen nicht im entferntesten messen können, lehnten sich häufig an diese Abbildungen an, und es ist sehr wahrscheinlich, dass die allgemeine Beliebtheit und weite Verbreitung, welche dieses prachtvolle Buch genoss, Koberger und die Herausgeber unserer Chronik mögen bestimmt haben, auch in ihrem Werke den Städteansichten einen so bedeutsamen Platz einzuräumen. Aber auch ein zweites Werk war für das Erscheinen der Chronik von bestimmendem Einfluss; ihr direkter Vorläufer darf es wohl genannt werden. Das ist des Augustinermönches Philippus Foresti, nach seiner Heimat meist Bergamensis genannt, Supplementum chronicarum (Hain 2805), zuerst mit Holzschnitten 1486 gedruckt. Auch hier kann man im Einzelnen verfolgen, wie schwer es fiel, sich in dieser Zeit authentische Städteansichten zu verschaffen. In dieser ersten Ausgabe ist nur Genua und Venedig, letzteres Kopie nach dem Holzschnitt in Ratdolts Ausgabe des Fasciculus temporum, richtig dargestellt; in der von 1490 kommen Abbildungen von Florenz, Verona, Rom und eine neue von Venedig hinzu.[4]) Einzelblätter mit Städteansichten hatten nicht minder dazu beigetragen, die Vedute auf eine solche Stufe zu heben, wie sie uns in der Schedelschen Chronik entgegentritt.

Aber diese Entwickelung, welche wir im Einzelnen zu verfolgen suchten, hätte sich nicht so schnell vollziehen können, trotz des Interesses der Zeit für alles

---

[1]) Vielfach abgeschrieben und gedruckt wurden die Reisen nach dem heiligen Lande des englischen Ritters Maudeville, die Meerfahrt des hl. Brandon und die Historien von der Kreuzfahrt Gottfrieds von Bouillon. Selbst Marco Polo's Ruf drang nach Deutschland (Buch des Landfahrers Marco Polo. Augsburg: Sorg, Hain 10041).

[2]) Hain 3956, Panzer II n. 58, Ebert n. 2973, Muther 639.

[3]) Seite XI am Schluss der Einleitung.

[4]) Lippmann: Der italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert. Separatabdruck aus dem Jahrbuch der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen, Berlin 1885, p. 45 u. f.

Geographische wenn nicht schon lange vorher die Städteansicht sowohl als Dekoration wie auch auf Hintergründen von Gemälden gepflegt worden wäre. Zur Ausschmückung seines Landhauses, des Belvedere, hatte Papst Innocenz VIII von Pinturicchio die berühmtesten Städte der Welt malen lassen.[1]) Giotto brachte auf einer Freske der Oberkirche zu Assisi[2]) den von Goethe so sehr bewunderten Tempel der »Minerva« an, in Florenz erhält die Ecclesia triumphans[3]) die Gestalt des noch nicht vollendeten Domes und auf der Kirchenfahne des Benedetto Buonfigli[4]) sieht man im Hintergrund den reizvollen Bau des Agostino di Duccio. In gleicher Weise finden sich ganze Städte verwertet und zwar nimmt man es mit dem inneren Zusammenhang der Landschaft und des dargestellten Gegenstandes nicht sehr genau. Man könnte sich immerhin vorstellen, dass die Madonna als himmlische Fürsprecherin in Nürnberg[5]) thront und es sogar für eine feine Anspielung auf den Namen seiner Kathedrale erklären, wenn die Verkündigung in Florenz[6]) von statten geht. Durfte man aber zur Anbetung der Könige die Engelsburg als Hintergrund verwenden?[7]) und was hat das Martyrium der Apostel mit Lüneburg[8]) zu schaffen? Es ist vollends kein Zusammenhang da, wenn man bei der Kreuztragung Christi[9]) Bamberg oder Pisa[10]) hinter dem Gekreuzigten sieht.

Aber auch für die richtige Verbindung von Landschaft und Handlung zeigt diese Zeit Verständnis, der man jeden Sinn für ein historisches Kostüm absprechen muss. Der Nürnberger Patrizier Martin Ketzel hatte zweimal das heilige Land besucht, er hatte die Entfernungen derjenigen Orte von einander gemessen, an welchen Christus bei seinem Leidenswege nach Golgatha mit den heiligen Frauen gesprochen, wo er schmerzerfüllt zusammengebrochen war. Nach diesen Mafsen sind die berühmten Stationen in Nürnberg vor dem Tiergärtnerthor aufgestellt. Kann es uns dann in Erstaunen setzen, wenn wir zu Scenen aus der Passion Christi[11])

---

[1]) Vasari le vite edt. Sansoni III p. 498. Diese Art, Innenräume zu dekorieren, scheint in Italien sehr beliebt gewesen; noch heute sieht man im Palazzo della signoria zu Florenz die verblassten Fresken deutscher Städte. In Siena ist ein Plan von Rom im Thürbogen der Kapelle des Stadthauses gemalt; ein Plan von Bologna im Palazzo communale dieser Stadt ist unlängst von der Tünche befreit.

[2]) J. A. Crowe u. G. B. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei ed. M. Jordan I p. 182. Auf dem Übersichtsplan Nr. 1.

Thode: Franz v. Assisi, p. 357, zieht die gotische Fassade auf einer anderen Freske (Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. Bild 25) zur Vergleichung mit der des florentiner Domes heran, welchem Bau bekanntlich Giotto vorstand.

[3]) Cappella degli Spagnuoli.

[4]) Perugia, Pinakothek n. 1.

[5]) Krellscher Altar zu S. Lorenz.

[6]) Piero Pollajuolo n. 73, Berliner Galerie.

[7]) Anonymer italienischer Kupferstich B. XIII p. 73 n. 1. Der Zug der heiligen drei Könige schreitet über die Brücke am Kastell vorüber auf die Jungfrau zu. Rechts sieht man hinter Gärten und Häusern den Obelisken von St. Peter emporragen.

[8]) Altar in der Nicolaikirche zu Lüneburg aus der abgebrannten Lambertikirche stammend. H. Steinworth Lüneburg, p. 61.

[9]) Nürnberg, St. Sebald. Siehe unten.

[10]) Pisa: Akademie; früher in der Dogana.

[11]) Relief in Luzern gegenüber der Kapellenbrücke eingemauert um 1500. Altartafel in Frankfurt, Staedelsches Institut n. 77, Oberdeutsch. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, unten kniet der Stifter mit seiner zahlreichen Familie. Die Städteansicht scheint nach

Jerusalem naturgetreu abgebildet sehen? Auf einem Holzschnitt sieht man sogar die einzelnen Momente der Passion nach älterem Vorbild in eine Stadt verteilt, für welche Jerusalem die charakteristischen Züge geliefert hatte.[1] Der heilige Augustin verlässt Rom,[2] man sieht im Hintergrunde die ewige Stadt, St. Korbinian stirbt bei Freysing,[3] St. Ursula in Köln;[4] Perugia[5] darf beim Martyrium des heiligen Herculanus nicht fehlen, selbst ein Feselen versucht auf seinem Bilde der Belagerung Roms durch Porsenna[6] den antiken Schauplatz durch zwei Gebäude, welche dem Pantheon und Kolosseum gleichen, zu charakterisieren, und nach Vasari's Zeugnis war auf der Freske des Giovanni Bellini im Dogenpalast, welche den Eingang Barbarossa's und des versöhnten Papstes in Rom darstellte, das Kastel S. Angelo angebracht.

Als Luther sein neues Testament herausgab, wusste er sehr wohl, welch starke Waffe in der Zeichnung liegt; so sehen wir auf dem Holzschnitt zum XIV Kapitel der Apokalypse, da der zweite Engel ausruft: »sie ist gefallen; ist gefallen Babylon die grofse Stadt«, das neue Babel Rom, durch Gottes Rächerarm zerstört, in Trümmer zusammenbrechen.[7]

Allein eine derartige Verwendung von Städteansichten findet sich nur in seltenen Fällen. Die Italiener zogen es vor, die Hintergründe ihrer Gemälde mit Gebäuden eigener Konstruktionen zu beleben, und wenn sie ein wirkliches Städtebild verwendeten, so geschah dies in ganz freier Weise, etwa wie auf dem grofsen Kupferstich der Himmelfahrt Mariä, welcher meist dem Sandro Botticelli[8] zugeschrieben wird. Im Mittelgrunde sehen wir Rom, am Pantheon der Antonins-Säule etc. wohl erkennbar; das Kolosseum aber hat der Künstler rechts an den Hang eines sanft aufsteigenden Hügels versetzt. Ähnlich bildet sich Ghirlandajo auf seinem Epiphanias-Bilde in Ospedale degli Innocenti zu Florenz aus römischen Bauten eine eigene Stadt, Benozzo Gozzoli benutzt sogar die berühmtesten Monumente ganz

---

Breydenbachs Holzschnitt kopiert. Den kleinen Anachronismus, dass man auf beiden Darstellungen schon die Kirche des heiligen Grabes erblickt, wird man dem Künstler gern verzeihen.

[1] Von Hans Wurm, vergl. Nagler, Monogrammisten III n. 1693. Der Holzstock ist erhalten und neu abgedruckt in der Sammlung Derschau III c. 25.

[2] Freske des Benozzo Gozzoli in der Augustinerkirche zu S. Gimignano. Siehe unten.

[3] Schleifsheimer Galerie n. 80.

[4] Wiederholt auf Bildern der Kölnischen Schule. Siehe unten.

[5] Fresken des Benedetto Buonfigli in der Kapelle des Stadthauses zu Perugia, jetzt zur Pinakothek gehörig.

[6] München, alte Pinakothek n. 294.

[7] Offenbar hat hierfür der Holzschnitt der Schedelschen Chronik zum Vorbild gedient; zwar meint Muther a. a. O. p. 236, es hätte hier eine Abbildung aus einer Mirabilien-Ausgabe zu Grunde gelegen, nennt aber leider dies überaus seltene Buch nicht. Der grofse Holzschnitt, welcher sich zum ersten Mal in der September-Bibel findet (Wittenberg bei Michael Lotter, 1522) geht stark verändert in sämtliche Nachdrucke dieses Buches über, besonders hat die Städteansicht darunter gelitten. Kaum kenntlich ist sie schon in Holbeins Neuem Testament von 1523 (Muther, Tafel 223), ebenso in dem von Hans Springinklee (Nürnberg, Peypus 1524), der Apokalypse des Burgkmair (Frankfurt, Egenolff) und Schönsperger (Augsburg 1534), der Wittenberger Oktavausgabe und der Emser-Bibel (Köln, Quentel, 1529) etc.

[8] Bartsch XIII p. 86 n. 4, Passavant V p. 42 n. 100.

Italiens, um seinem Babylon[1]) ein phantastisches Aussehen zu geben. Einheimisch war die Städteansicht in Italien wohl niemals, und Vasari durfte sie mit Recht alla maniera dei Fiaminghi nennen. In den Niederlanden, und von dort nach Deutschland verpflanzt, hat sie sich noch in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts erhalten, aber auch hier nur am Niederrhein und in Franken auf gewisse Landschaften beschränkt, selbst hier nur von mittelmäfsigen Künstlern angewendet.

Es muss auffallen, dass Wolgemut, dem die vielen Städteansichten in der Schedelschen Chronik angehören, die landschaftlichen Hintergründe auf seinen Gemälden stets in freier Weise komponierte und dass sich auf denjenigen Bildern, welche ihm gewöhnlich zugeschrieben werden, kein Anklang an irgend eine bestimmte Stadt nachweisen lässt. Dürer erbte von seinem Lehrer entschieden die Vorliebe für die Vedute, wie es zahlreiche Zeichnungen beweisen; auf seinen ausgeführten Werken, Gemälden, ebenso wie Kupferstichen und Holzschnitten[2]) sehen wir stets eine ideale Landschaft. Die malerische Wirkung und das künstlerisch Schöne waren für ihn allein mafsgebend.

Das Beispiel der grofsen Künstler hatte vielleicht die Berechtigung, Städteansichten in völlig naiver Weise als Hintergrund zu verwenden, in Frage gestellt. Der geläuterte Geschmack hatte zu ihrem Verschwinden mit beigetragen, nur wo es galt, den Ort der dargestellten Handlung näher zu bezeichnen, erscheint sie am Platze. Aber deshalb verschwindet die Städteansicht nicht gänzlich, im Gegenteil, von der historischen Malerei gelöst, beginnt jetzt erst ihre wahre Blüte. Man könnte ihre vielfache Verwendung auf Kunstwerken ein Herumtappen und Suchen nennen nach dem richtigen Weg; seit dem Ausgang des XV Jahrhunderts ist er gefunden. Die Städteansicht tritt nun in den Dienst der Wissenschaft als erläuternde Erklärung der Erdbeschreibung, und nachdem der Kunstdruck, welcher sie allgemein verbreitend allein im Stande war auszubilden, sich gänzlich ihrer bemächtigt hatte, gelangt sie zur höchsten Vollendung. Das Buch aber, welches diesen entscheidenden Umschwung hervorgerufen, ist die Chronik Hartman Schedels.

Des berühmten Nürnberger Humanisten Hartman Schedel Liber cronicarum, mit seinen mehr als 2000 Holzschnitten, zweifellos eines der prächtigsten gedruckten Bücher des XV Jahrhunderts, liegt uns in zwei Originalausgaben, einer lateinischen und einer deutschen vor. Die vollständigen Titel lauten:

> Registrum[3]) huius ope | ris libri cro | nicarum |cum figuris et y magi | nibus ab inicio mundi.

Am Schluss: »ad est nunc studiose lector finis libri Cronicarum per | Viam epithomatis & breviarii compilati opus q̇dem | preclarum & a doctissimo quoque comparandum. Continet | eṁ gesta. quecūque digniora sunt notatu, ab initio mūdi ad | hanc usque

---

[1]) Pisa: Campo santo. War es eine missverstandene Reminiscenz oder müssen wir es Zufall nennen, wenn der Pinienapfel, welcher im Altertum das Grab des Hadrian zierte, auf die Kuppel des Pantheons versetzt ist?

[2]) Die öfters ausgesprochene und auch von Thausing (Dürer, II. Aufl. p. 353) wiederholte Behauptung, die Burg von Nürnberg hätte dem Künstler bei verschiedenen seiner landschaftlichen Hintergründe so auf dem Rosenkranzfest, der Windsor-Zeichnung der Pupilla Augusta und dem Kupferstich St. Antonius in der Landschaft (Bartsch 58) vorgeschwebt, ist unerklärlich, wenn man die angeführten Werke mit einer der gleichzeitigen Abbildungen, z. B. mit Dürers eigenem Aquarell in der Bremer Kunsthalle vergleicht.

[3]) Wir zitieren im Folgenden nach der lateinischen Ausgabe, wenn nicht ausdrücklich anderes bemerkt wird.

tēporis nostri calamitatem. Castigatūque a viris | doctissimis ut magis elaboratum in lucem prodiret. Ad in|tuitū autē & preces providorum civium Sebaldi Schreyer | & Sebastiani kamermaister hunc librum dominus Antho|nius Koberger Nurēberge impressit. Adhibitis tamē vi|ris mathematicis pingendique arte peritissimis. Michaele | wolgemut et wilhelmo Pleydenwurff. quarū solerti acu|ratissimaque animadversione tum civitatum tum illustrium | virorum figure inserte sunt. Consummatū autem duodeci|ma mensis Juli. Anno salutis nr̄e. 1493.«

Register des | buchs der cro|niken und geschichten | mit figure und pildnus|sen wun anbeginn der welt | bis auf dise unesre zeit.

Am Schluss: »hie ist endlich beschlossen das bůch der Cronicken und gedechtnus wirdigern | geschihtē vō anbegyñ d' werlt bis auf dise unsere zeit vō hoōhgelertē mannē in | latein mit grossem fleiss und rechtfertigung versam̄elt, und durch Georgium al|ten dessmals losungschreiber zu Nůrmberg auss dēselben latein zu zeiten von | maynung zu maynung, unnd beyweylen nit on ursach ausszugs weise in diss | teutsch gebracht. unnd darnach durch den erbern unnd achtpern Anthonien | Koberger daselbst zu Nůrnberg gedruckt. auf anregūg und begern der erbern | und weysen Sebalden schreyern und Sebastian kamermaisters burgere das|elbst. und auch mit anhangung Michael wolgemutz und Wilhelm pleyden|wurffs maler daselbst auch mitburger die diss werck mit figuren wercklich ge|ziert haben. Volbracht am. XXIII tag des monats Decembris Nach der gepurt | Christi unssers haylands MCCCCXCIII iar.«

Wie beliebt dieses Werk gewesen, bezeugen die zahlreichen bis auf unsere Zeit erhaltenen Exemplare und es ist bezeichnend, dass schon im Jahre 1496 und dann 1497 und 1500 ein unternehmender Nachdrucker, der Augsburger Johann Schönsperger drei neue Ausgaben veranstalten konnte, welche im kleineren Format mit roh nachgeschnittenen Abbildungen den beiden ersten zwar an Schönheit bedeutend nachstehen, wohl aber von solchen Leuten gerne gekauft wurden, welchen der Prachtband [1]) unerschwinglich war. Und selbst im Ausland für die cronyke van Hollandt Zeeland eñ Vriesland werden einige ihrer Holzschnitte kopiert, für ein Werk, [2]) welches über ganz andere Bilder zu verfügen hatte.

Schon Will war es aufgefallen, dass Schedel, welchen die alte Tradition als den Verfasser der Chronik nennt, gebührenden Ortes im Kolophon nicht erwähnt werde, während wir doch Namen, wie denen des Sebald Schreyer und Sebastian Kamermaister, welche das Kapital zu dem Unternehmen vorgeschossen, und dem des Georg Alt, dem Übersetzer des Buches, begegnen. Um Schedels Autorschaft zu beweisen, zitiert er eine Stelle der Chronik (f. 252 v), wo von des Paduaner Medizinprofessors Matheolus Perusinus erfolgreicher Lehrthätigkeit gesprochen wird; da fällt der Erzähler plötzlich in die erste Person: Quem ego Hartmannus Schedel Nurembergensis doctor patavinus tribus annis ordinarie legentem auscultavi etc. [3]) Zwei andere Belegstellen aus der Chronik sind dieser hinzuzufügen. Am Schlusse des VI Weltalters,

[1]) Ein ungebundenes und nicht gemaltes Exemplar kostete 2 Gulden. Baader's Kleine Nachträge zu den Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs in Zahn, Jahrbücher für Kunstgeschichte II p. 73. Thausing: Michael Wolgemut als Meister W. in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung V, p. 121 und Hase, die Koberger II. Auflage, Leipzig 1885, p. 176.

[2]) Rumohr, zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst p. 67 und 116. Evrard, Lucas de Leyde et Albert Durer p. 171 c. s.

[3]) Eigentümlich ist hier die deutsche Übertragung: des gibt ime zeugknuss der hoch gelerte in der ertzney doctor hartman schedel burger zu Nürmberg etc.

f. 258 v spricht der Verfasser wieder in der ersten Person, er nennt zwar seinen Namen nicht, doch folgt dann, aber nur in der lateinischen Ausgabe, das Monogramm, welches wir nach unzähligen Analogien in den Manuskripten des Autors Hartmannus Schedel Doctor zu lesen gezwungen sind. Auf f. 266 wird geradeheraus gesagt, das Buch sei brevi tempori auxilio doctoris Hartmanni Schedel collectum. Endlich dürfen wir als letztes Zeugnis einen Satz des berühmten Münchener Kodex Cim. 716' nicht übergehen, welcher, da er zugleich das Verhältnis des dort befindlichen Inschriftenwerkes De antiquitatibus zu der früher entstandenen Chronik charakterisiert, doppeltes Interesse verdient. Auf f. 290 v heifst es: harum sequentium urbium praeclarissimarum | et alia quae in Germania & Italia scilicet descripti | ones uberius perscripsimus In Cronica cum | figuris et imaginibus Nunc que magis antiquitates et | epigramata respiciunt subjungemus.

Genügen diese Gründe, auch die »Viri doctissimi« des Kolophon zu beseitigen, so können sie uns doch nicht bestimmen, Hartman Schedel allein für den Text der Chronik verantwortlich zu machen. Es ist nicht schwer, zu beobachten, dass dieses Werk zum gröfsten Teil aus anderen Büchern zusammengetragen. So hat z. B. in jüngster Zeit A. v. d. Linde in seiner Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst, (Berlin 1886), III p. 727, zusammengestellt, aus welchen Quellen Schedels Notiz über die Erfindung des Buchdrucks stammt. Überhaupt scheint Schedel selbst nicht sehr produktiv; seine Thätigkeit ist die eines Kompilators und unermüdlichen Sammlers, das beweisen die 235 Bände, welche aus seinem Nachlass auf Umwegen in den Besitz der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München gelangten. Zum Teil von seiner eigenen Hand geschrieben, enthalten diese stattlichen Folianten ein überreiches Konvolut aus allen Gebieten des Wissens.[1] »Colligite fragmenta ne pereant« hatte Schedel als Motto in einen jener Bände[2]) geschrieben und diesen Wahlspruch im strengsten Sinne des Wortes durchgeführt. Unter Abschriften verschiedener Werke philosophischen, historischen, humanistischen Inhalts, zwischen Briefen und medizinischen Rezepten, findet sich eine Unzahl von Blättchen und Zettelchen mit flüchtigen Aufzeichnungen und Notizen.

Uns interessiert hier nur, was auf die Chronik selber Bezug hat. Das Konzept — so müssen wir annehmen — ist in der Druckerei zu Grunde gegangen, nur wenige Blätter mit Entwürfen zum Texte sind in diesen Münchener Handschriften zerstreut, von denen diejenigen, welche auf die Beschreibung Nürnbergs Bezug haben, einige Beachtung wohl verdienen. Clm. 472 findet sich ein kleines Blatt eingeklebt, mit dem allerersten Entwurfe, wie die flüchtige Schrift und die vielen Korrekturen darthun. Man sieht die Schwierigkeiten, welche es dem Verfasser gemacht — der freilich auch in diesem Falle sich an die ältere Stadtbeschreibung aus Sigismund Meisterleins Chro-

[1]) Es bedarf keiner Erinnerung, dass sich unter jenen Blättern das Inschriftenwerk des Cyriacus von Ancona befindet nebst vielen anderen litterarischen Quellen der wichtigsten Art, welche freilich in ihrem ganzen Umfange von der Wissenschaft noch immer nicht erschöpft zu sein scheinen. Der vorzügliche Katalog der lateinischen Handschriften hat im Allgemeinen das zusammengehäufte Material gesichtet, und es ist nicht mehr anzunehmen, dass bei einer eingehenderen Prüfung überraschend Neues würde zu Tage treten. Wohl aber würde einer Biographie des Autors die genaue Revison dieser Manuskripte zu gute kommen. Wattenbach hat auf Grund derselben in den Forschungen zur deutschen Geschichte Band XI eine solche geschrieben, welche für alle Zeiten grundlegend sein wird, allein seine chronologischen Angaben scheinen einer Berichtigung zu bedürfen.

[2]) Clm. 224.

nik anlehnt[1]) — die passende Form zu finden. Clm. 224 f. 299 zeigt ein zweites Fragment, dass die Arbeit schon viel weiter gediehen: schon stimmt der Wortlaut mit dem gedruckten Buche im Wesentlichen überein.

Allein wir wollen und können weder Schedels wissenschaftliche Bedeutung anfechten, noch seinen litterarischen Ruf schmälern. So lange die Biographie fehlt, welche jenes handschriftliche Material vollständig verarbeitete, vielleicht auch dann noch wird Anton Springers[2]) Wort gelten: »Hartmann Schedel war nicht der Vorläufer Winckelmanns, sondern vielmehr Gruters oder irgend eines anderen Inschriftensammlers.« Um ihn aber gerecht zu beurteilen, dürfen wir nicht fragen, wie er gesammelt; sondern was die moderne Wissenschaft seinem Eifer verdankt, müssen wir uns vergegenwärtigen, denn diese seine kompilatorische Thätigkeit erstreckt sich nicht blos auf litterarisches Gebiet, auch die Kunstgeschichte ist ihm verpflichtet; ich erinnere an seine Zeichnungen,[3]) von denen zwei einem Dürer[4]) stoffliche Anregung gaben. Auch hatte er die Gewohnheit, Kupferstiche und Holzschnitte in seine Bücher zu kleben, wodurch manch interessantes Blatt der Nachwelt erhalten ist.[5]) Daher ist es wahrscheinlich, dass Schedel auch an der künstlerischen Ausstattung der Chronik lebhaften Anteil genommen, aber wir können ihn uns schwerlich nach den Proben seiner Hand in den Münchener Manuskripten als Zeichner denken, seine Thätigkeit bestand vielmehr darin, dass er über die Auswahl der Abbildungen entschied, und wie Lippmann mit Recht annimmt, den Holzschneidern Blätter seiner Sammlung vorlegte, welche diese kopierten.

Als Urheber dieses ihres bildnerischen Schmuckes nennt das Schlusswerk der Chronik Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff, seinen Stiefsohn, ohne einen Unterschied zwischen beiden Künstlern zu machen. Man hat daher in neuerer Zeit bald diesem, bald jenem den Hauptanteil zuzuschreiben gesucht, und, da man keinen wesentlichen stilistischen Unterschied in der Qualität der Holzschnitte wahrnahm, hat man einen von ihnen — man stritt sich, welchen — zum blofsen Formschneider herabsetzen wollen. Allein es fehlt diesen Behauptungen jede Begründung. Wir sind bekanntlich über die Wirksamkeit beider Künstler aus alten Quellen nur sehr kümmerlich unterrichtet; Neudörfer kennt als Wolgemuts Werk, aufser den

---

[1]) Er hatte dies Werk in demselben Bande selbst abgeschrieben: dort (f. 98) findet sich auch ein Auszug aus der Beschreibung Nürnbergs, von Georg Alt laut Inschrift 1492 abgeschrieben, und eine deutsche Beschreibung der Stadt aus dem gleichen Jahre f. 266.

[2]) Meister W., Zeitschrift für bildende Kunst, 1877, B. XII p. 6.

[3]) Im Widerspruch zu J. Dernjac (die Handzeichnungen im Codex latinus Monacensis 716, Repertorium 1879, II, 301—8) bin ich der Meinung, dass dieselben alle von Schedels Hand herrühren, und möchte darauf hinweisen, dass sich auch in anderen Büchern unseres Autors derartige Zeichnungen finden, welche nicht schlechter, auch nicht besser sind als jene. Zwei verschiedene Hände bei ihnen unterscheiden zu wollen, erscheint bei Werken, welche nur die Hand eines ungeübten Zeichners verraten, etwas gewagt; vollends ungenügend ist seine Beweisführung, dass die besseren der Zeichnungen den Illustratoren unserer Chronik zuzuschreiben seien.

[4]) Springer, Vorbilder zu zwei Dürerschen Handzeichnungen in der Ambraser Sammlung in den Mitteilungen der K. K. Centralkommission VII p. 80 und Otto Jahn, Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer in den Populären Aufsätzen zur Altertumswissenschaft.

[5]) Lippmann: Ein italienischer und ein deutscher Kupferstich des XV Jahrhunderts. Jahrbuch der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen 1886, VII p. 73 und Dehio: Zur Geschichte der Buchstabenform in der Renaissance. Repertorium IV p. 269.

Holzschnitten der Schedelschen Chronik, nur ein einziges Bild, den Peringsdörffer Altar; Pleydenwurff wird von ihm gar nicht erwähnt. Auch die alten Bürgerlisten im Nürnberger Stadtarchiv[1]) geben über letzteren wenig mehr. Zweimal begegnen wir seinem Namen, doch ohne jeden erläuternden Zusatz (in den Jahren 1490 und 1492), 1495 ist er tot.[2])

Aufser den Holzschnitten der Schedelschen Chronik schreibt man Wolgemut auch die des ebenfalls bei Koberger 1491 erschienenen Schatzbehalters (Hain 1407) zu, und zwar mit vollem Rechte; die Übereinstimmung beider Werke — man vergleiche die Anordnung der einzelnen Gruppen, die Typen der verschiedenen Köpfe und die landschaftlichen Hintergründe — ist zu grofs, um daran zweifeln zu lassen. Weniger Wert darf man auf das als Verzierung auf Fahnen gebrauchte W legen, welches Thausing als Monogramm lesen wollte. Der berühmte Dürer-Biograph hatte in seinem Eifer, Wolgemut als Kupferstecher zu retten, nicht beachtet, dass neben diesem W, welches in Wahrheit nur dreimal (17., 19. und 58. Figur) und zwar in verschiedener Form auftritt, auch andere figürliche Zeichen, welche er freilich zum Teil durch Umstellung in seinem Sinne zu deuten sucht, vorkommen. Noch ein anderes Buch der Kobergerschen Offizin könnte man vielleicht auf Wolgemut und Pleydenwurff — denn ihre Wirksamkeit kann man nicht trennen — zurückführen.[3]) Nicht nur technisch steht der Titelholzschnitt zur »Reformation der Stadt Nürnberg« (Hain 13716) den genannten Büchern sehr nahe, sondern der Kopf des hl. Sebald zeigt auch die auffallendste Ähnlichkeit mit mehreren Typen in der Chronik (f. 104, 127, 163). Seit dem Erscheinen der Chronik gab Koberger einstweilen keine illustrierten Bücher heraus; wir wagen nicht, diesen Umstand mit Pleydenwurffs frühem Tode in Verbindung zu bringen.

Ein wichtiges Dokument für die Geschichte der Schedelschen Chronik ist uns in einer Urkunde, vom 22. Juni 1509 datiert, im Nürnberger Gerichtsbuch L. S. 282 erhalten.[4]) Nicht nur über den Preis eines Exemplars, den Verschleifs des Werkes in aller Herren Länder und über den Reingewinn dieses buchhändlerischen Unternehmens ersten Ranges werden wir unterrichtet, sondern wir hören auch, dass am 29. Dezember 1491 die ehrbaren und weisen Seboldt Schreyer und Sebastian Kamermaister einerseits, Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff andererseits zur Herausgabe der neuen Weltchronik sich durch einen Vertrag vereinigt hatten. War auch dieser Gedanke schon längst geplant, die Zeichnungen selbst zu dem Werke

---

[1]) Herausgegeben von v. Murr, Journal zur Kunstgeschichte XV. In Heinrich Deichslers Chronik (Chroniken der deutschen Städte V p. 566) heifst es: Item des Jahrs (1491) ward der schon brunn hie am markt mit dem malen und dem vergulden volbraht. Man gab dem Pleidenwurf maler vier hundert Gülden.

[2]) In diesem Jahre wird in den Bürgerbüchern Helena Pleydenwurffin aufgeführt. »Vermutlich ist W. Pleydenwurf im vorigen Jahre gestorben«, setzt Murr hinzu. Dies wird durch den Ehevertrag des Wolgemut vom 2. Februar 1495 bestätigt. Vergl. Lochner: Joh. Neudörfer, Quellenschriften zur Kunstgeschichte X p. 129.

[3]) Dass auch die Holzschnitte der deutschen Bibel (Hain 3137) und des Passionale (Hain 9981), wie öfters behauptet ist, Wolgemut angehören, scheint nach einer Vergleichung der Bücher sehr unwahrscheinlich.

[4]) Abgedruckt bei Thausing: Michel Wolgemut als Meister W. Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung V p. 121 u. ff. Man vergleiche auch Hase, die Koberger, II. Aufl., 1885 p. 176—77.

vorbereitet,[1]) schwerlich hätte man die Holzschneidearbeit früher begonnen, ehe nicht die Geldmittel zu dem Unternehmen gesichert waren. Dann aber ist es im höchsten Grade bewunderungswürdig, wie in 21 Monaten dies Riesenwerk konnte vollendet werden. Und war es in der kurzen Zeit anders möglich, als dass die technische Ausführung der Schnitte leiden musste, so dass sie viel roher erscheinen, als die früheren des Schatzbehälters? Auch werden wir es nun weit eher entschuldbar finden, wenn einzelne Abbildungen öfters und mit verschiedenen Überschriften wiederkehren, wenn Hektor so aussieht, wie Hippokrates und Athen Alexandria oder Pavia gleicht.

Trotzdem herrscht hier das Streben, wo es nur anging, eine Porträtähnlichkeit zu erreichen; das beweisen die zahlreichen naturgetreuen Städteansichten, das beweist auch das fürstliche Porträt auf f. 256 v. mit der Überschrift: Mahumeth turchorum imperator. Lippmann[2]) hat zuerst dargethan, dass dieser Holzschnitt nur eine gegenseitige Kopie der Medaille des Vittorio Pisano ist, welche den letzten Päläologen darstellt. Die griechische Inschrift verstand man in Nürnberg wahrscheinlich nicht, man hatte nur soviel gehört, das Bild stelle den Herrscher von Konstantinopel vor, und es war leicht verzeihlich, dass man da zunächst an den Grofstürken dachte. Dieser Holzstock wird aber in der Chronik nur einmal abgedruckt, wie auch die authentischen Städteansichten nur je einmal vorkommen.

Die grofsen Holzstöcke seiner lateinischen Bibel (Hain 3166) mit Abbildungen, welche auf den jüdischen Ritus Bezug haben, konnte Koberger ohne weiteres wieder abdrucken; noch blieben eine grofse Menge neuer Stöcke zu fertigen. Es ist erklärlich, dass die Künstler, als ihre Gedanken sich erschöpften, die Phantasie erlahmte, handwerksmäfsig auf ihre früheren Werke zurückgingen. Wir sahen schon, dass Köpfe aus dem Schatzbehälter, aus der Reformation entlehnt waren; man begnügt sich nicht mehr, dieselben zu wiederholen, der Typus wird neu umgestaltet. Der Pelikan über dem Haupte Christi im Schatzbehälter wird zum Phönix in der Chronik. Der dürre Baum mit dem schroffen Felsen, welche wir schon aus jenem kennen, lässt sich durch die ganze Chronik verfolgen (f. 24 v, 72, 91, 99). Immer wieder sehen wir das Thor mit dem Schlängelweg (f. 19 v, 20, 22, 23 v, 38 v, 40 v, 46 c. c.), die grofse Schwertlilie (f. 17 v, 30, 36, 46, 58 c. c.) variiert, und der eigenartige Kuppelbau mit den seitlichen Türmen auf f. 23, welcher gewissermafsen an den florentiner Dom erinnert, erscheint in verschiedenster Gestalt auf f. 24 v, 33 und 40 v.

Aber man scheute sich auch nicht, Holzschnitte aus anderen Büchern in gleicher Weise umzuarbeiten. Kannte man doch damals ein geistiges Eigentumsrecht nicht; Koberger selber hatte in seiner deutschen Bibel die Stöcke der kölnischen verwendet, und bei der Chronik musste er sich den Nachdruck und die billige Konkurrenz Schönspergers gefallen lassen. Umsomehr muss es auffallen, dass man hier möglichst zu verbergen sucht, sobald ein fremdes Vorbild für die Chronik benutzt wird. Es hätte nahe gelegen, für die Weltkarte auf f. 12 v—13 ein Blatt aus der Kosmographie des Ptolemäus nachzuschneiden, welches Prachtwerk 1482 Lionhard Holl in Ulm (Hain 13539) herausgegeben; unsere Illustratoren aber zogen es

[1]) Die von Sidney Colvin unlängst veröffentlichte Zeichnung zum Titelblatt trägt die Jahreszahl 1490. Vergl. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. 1886, Bd. VII, p. 98 u. ff.

[2]) Unbeschriebene Blätter des XV bis XVII Jahrhunderts im Kupferstichkabinet, Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. II p. 216—18.

vor, das Titelblatt der Kosmographie des Pomponius Mela[1]) zu kopieren, welche in Deutschland viel weniger bekannt war; und als sie einen Holzschnitt der Kobergerschen Legenda aurea benutzten, geschah dies mit mehreren Veränderungen.[2]) Lippmann verdanken wir den Nachweis mehrerer Holzschnitte, welche für einige Städteansichten der Chronik zum Vorbild gedient haben, so ist der Prospekt von Florenz Kopie nach einem grofsen annonymen Holzschnitt, dessen einziges bekanntes Exemplar das Berliner Kupferstichkabinet bewahrt, der von Venedig ist nach Breydenbachs Holzschnitt gearbeitet und auch der von Rhodus ist auf dasselbe schöne Buch zurückzuführen. Besonders interessant ist aber die Vergleichung des Reuwichschen Panorama's von Candia mit einem Holzschnitt, welcher schon stilistisch wenig zu denen der Chronik passt und der hier fünfmal und zuerst auf f. 39 v vorkommt



Ansicht von Candia. Aus Breydenbach: Sanctae peregrinationes.

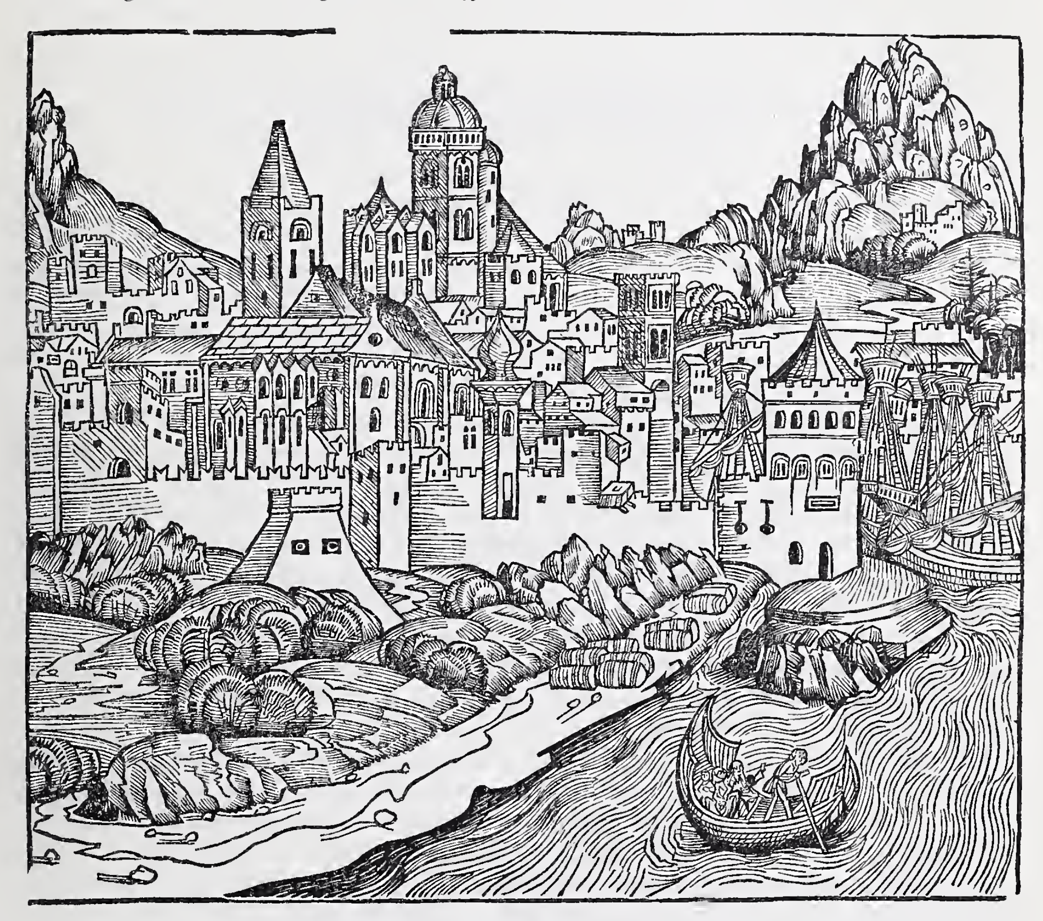
(vergl. die Abbildungen). Zu augenscheinlich ist die Ähnlichkeit beider Blätter, als dass man an einer Beeinflussung zweifeln könnte;[3]) aber anstatt einer genauen Wiedergabe ist das Bild in willkürlicher Weise verkürzt und schliefslich noch ein fremdes Gebäude hinzugefügt. Kaum wird man für dieses Verfahren einen anderen Grund finden, als dass man beabsichtigte, den Beschauer irre zu leiten, damit er nicht merke, woher das Machwerk stammt. Und weicht auch die Ansicht von Genua (f. 58v) in vielen Einzelheiten ab von derjenigen des Supplementum chronicarum, nicht un-

[1]) Nach einer venezianischen Ausgabe, welche bei Hain fehlt, in vergröfsertem Mafsstabe (das Original 13 : 18 cm). Wir lassen hier das Kolophon folgen . . . . . . anno salutifere incarnationis Millesimo quadringentesimo | octagesimo octavo mensis iunij die septima Impressum est prae|sens opusculum p Thomam de blavis de Alexandria Venetiis. Die 2. Ausgabe des Ratdolt von 1482 (Hain 11019) ist die erste mit einer Karte. Die Karte von Deutschland am Schlusse der Chronik dürfte in Nürnberg entstanden sein (hierauf bezieht sich wohl das adhibitis viris malhematicis im Kolophon). Lelevel, geographie du moyen âge p. 139, vermutet Martin Behaim als ihren Zeichner, welcher sich damals gerade in seiner Vaterstadt aufhielt; sein berühmter Globus trägt die Jahreszahl 1493.

[2]) Man vergleiche dort fol. 186 und in der Chronik f. 187 v.

[3]) Auch für Karthago (f. 40 v) mussten Breydenbachsche Motive herhalten.

wahrscheinlich wäre es, wenn diese nach jener kopiert. Die Textvergleichung beider Bücher ergiebt zur Genüge, dass Schedel dies Werk gekannt und wohl zu benutzen wusste. Wir werden unter diesen Umständen auch den kleinen Holzschnitt auf f. 257, welcher den Meteorsteinfall bei Ensisheim darstellt, trotz der kleinen Abweichungen, auf das Flugblatt von 1492 zurückführen müssen.



Ansicht von Candia. Aus der Schedelschen Chronik.

Die moderne Forschung hat bei den Holzschnitten unserer Chronik verschiedene Künstlerhände [1]) unterscheiden wollen; für manches Fremdartige haben wir eben eine natürliche Erklärung gefunden. Auch ich gebe zu, dass man unter den vielgeschmähten Porträtköpfen zwei Gruppen von verschiedener Gröfse unterscheiden kann; indessen beweist dieser Umstand wenig: Die kleinen Stöcke waren wohl zuerst entstanden, sie wurden verworfen, weil man sie durch die gröfseren zu ersetzen dachte, mussten endlich doch abgedruckt werden, weil die grofsen nicht ausreichten.

(Schluss folgt.)

[1]) R. Vischer, Über Michel Wolgemut, in Studien zur Kunstgeschichte, p. 314, spricht von drei bis vier Vorzeichnern.

FRIEDRICH DER GROSSE ALS KRONPRINZ IN RHEINSBERG UND DIE BILDENDEN KÜNSTE

VON PAUL SEIDEL

»En vous faisant la description de notre sejour à Berlin et Potsdam, je vous ai présenté des objets dans le goût de Rembrandt; je vais aujord'hui vous en offrir dans le goût de Watteau, en vous entretenant de Rheinsberg et des plaisirs dont nous y avons joui.«

So äufserlich der obige Vergleich Bielfelds,[1]) des bekannten Genossen im Rheinsberger Kreise, auch in Bezug auf die beiden Künstler bleibt, so ist er doch trefflich geeignet, in die Situation einzuführen. Das heitere, sonnige, von keinen Widerwärtigkeiten getrübte Arkadien Watteau's scheint in der That das Vorbild für das Rheinsberger Leben des Kronprinzen Friedrich abzugeben. Mit ganzer Seele giebt er sich hier dem süfsen Zauber der langentbehrten Freiheit und der Macht hin, sich seine Umgebung diesen Träumen gemäfs zu gestalten. Nur dem tiefer blickenden Auge bleibt der auch hier herrschende Ernst der Arbeit nicht verborgen.

Wie der feine und geschmackvolle Sinn der Mutter Sophie Dorothea auf die Kinder und namentlich auf den Kronprinzen eingewirkt hat, um nicht in der strengen militärischen Erziehung des Vaters den Sinn für ideale Geistesrichtung ganz untergehen zu lassen, und welcher Art Friedrichs Verhältnis zur Philosophie und Litteratur war, hat neuerdings Koser[2]) in geistreicher Weise ausgeführt. Fragen wir uns aber danach, wo hat Friedrich diese Interessen, sowie die Liebe zur Kunst und speciell zur französischen Kunst, zu den Bildern des Watteau'schen Kreises gewonnen, so ist auf die allgemeine Hinneigung der Zeit zur französischen Kultur hinzuweisen, der auch Friedrich in frühen Tagen bereits durch die Gouvernante der Königlichen Kinder, Madame de Rocoulle, sowie durch den Lehrer seiner Jugend, Duhan de Jandun, unterfiel. Dazu kam offenbar der Besuch, welchen der Sechzehnjährige im Gefolge seines Vaters 1728 am Dresdener Hofe machte, der einen tiefen Eindruck bei ihm hinterliefs. Aber auch in Berlin mochte Friedrich mehrfache Gelegenheit haben, sich mit den Werken Watteau's und Lancrets, oder wenigstens mit Stichen nach ihren Bildern bekannt zu machen. Der erste Hofmaler Antoine Pesne war ein Pariser und unterhielt dauernde Beziehungen zur Heimatsstadt. Im Jahre 1723 war er wieder dort gewesen, um seinen Platz in der Akademie einzunehmen, und von seinen freundschaftlichen Beziehungen zu der Pariser Kunstwelt zeugen die Bildnisse des Malers Nicolas Vleughels (gestochen von Jeaurat), des Kupferstechers und Kunsthändlers Jean Mariette (gestochen von Daullé), des Buchdruckers Coignard

[1]) Bielfeld: Lettres familières et autres. Haag 1763.

[2]) Koser: Friedrich der Grofse als Kronprinz. Stuttgart 1886.

(gestochen von Petit), welche er während dieses Aufenthaltes gemalt hat. Dass Pesne mit Lancret speciell befreundet war, wissen wir, weil der junge Kupferstecher G. F. Schmidt, als er im Jahre 1736 von Berlin nach Paris kam, von Pesne eine Empfehlung an Lancret mitbrachte, was zur Folge hatte, dass er in der ersten Zeit seines Aufenthaltes nach dessen Bildern stach. Wie uns ferner bekannt ist, sammelte Friedrichs Vater, wenn auch keine zeitgenössischen französischen Bilder, so doch Kupferstiche, von denen wir allerdings nur erfahren, dass es keine Porträts waren.[1]) Jedenfalls datiert die Vorliebe Friedrichs für die Arbeiten der Watteau'schen Schule, auf denen er in so geistreicher Weise eine heitere, lebensfrohe Welt dargestellt fand, im Gegensatz zu seiner ihm verhassten, nüchternen, pedantischen Umgebung, schon aus frühen Jahren, denn während der Rheinsberger Zeit bereits erwarb er ein gut Teil jener zahlreichen, heute im Besitz Sr. Majestät des Kaisers befindlichen Gemälde dieser Gruppe.[2]) Mit welcher Liebe der Kronprinz an dieser von ihm selbst geschaffenen Umgebung hing, zeigt ein Brief an seine Schwester Wilhelmine vom 9. November 1739: »Vous me faites trop de grâce de penser à Remusberg. Tout y est meublé, ma très chère soeur; il y a deux chambres pleines de tableaux; les autres sont en trumeaux de glace et en boiserie dorée ou argentée. La plupart de mes tableaux sont de Watteau ou de Lancret, tous deux peintres de l'école de Brabant. Je prend la liberté de vous envoyer le dessin de Remusberg comme il est à présent; c'est le côté interne qui donne sur le jardin et sur un lac. Knobelsdorff dessine actuellement l'autre façade.«

Dank dieser Lust, die Ausschmückung seiner Umgebung seinen Idealen gemäfs zu gestalten, hat Friedrich es in Verbindung mit seinem künstlerischen Intendanten von Knobelsdorff möglich gemacht, hier im märkischen Sande mit feinster Ausnutzung aller von der Natur gebotenen Hülfsmittel ein äufserst reizvolles und in seiner Abgelegenheit und Unerwartetheit um so überraschender wirkendes, künstlerisch fein empfundenes Heim in kürzester Zeit zu schaffen, dessen Reize auch durch die folgende langjährige Herrschaft des Prinzen Heinrich mit ihren unwahren und sentimentalen Theaterdekorationen nicht ganz haben zerstört werden können. Auf Schritt und Tritt begegnen wir noch den Spuren der Schöpfer dieses den Musen und den schönen Künsten geweihten Fleckchens Erde.

Aus zahlreichen Stellen in der Korrespondenz Friedrichs können wir entnehmen, dass er nicht nur ein lebhaftes Interesse an der Frage der künstlerischen Ausschmückung Rheinsbergs nimmt, sondern dass er auch direkten persönlichen Anteil daran hat bis in die kleinsten Details der Einrichtung hinein. So schreibt er z. B. seiner abwesenden Gattin (27. Juni 1739): »Knobelsdorff et moi nous avons pris toutes les mesures pour le changement des chambres et je me flatte, que vous en serez satisfaite à votre retour.« Wenn Friedrich der Grofse diese Neigungen auch immer bewahrt hat, so hat er sie doch nie wieder in dem Mafse, mit dieser freudigen Hingebung und in engem freundschaftlichen Verkehr mit den ausführenden Kräften befriedigen können.

---

[1]) Sammlung der Minüten im Geh. Staatsarchiv in Berlin. Korrespondenz Friedrich Wilhelms I mit dem Gesandten de Chambrier in Paris.

[2]) Siehe R. Dohme: Zur Litteratur über Antoine Watteau; Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. XI, p. 86 und: Die französische Schule des XVIII Jahrhunderts, Bd. IV, p. 217 ff. dieses Jahrbuches.

Durch geschickte Benutzung des in den See mündenden Rhyn ist eine Insel hergestellt worden, welche, durch drei Brücken mit dem Festlande verbunden, dem Schloss eine hervorragende Lage giebt und es aus der Umgebung heraushebt. Auf der von der Stadt zum Schloss führenden Hauptbrücke standen von Glume in Holz geschnitzte Figuren, Laternen in den Händen haltend, welche den Weg zum Thore zeigten, dessen Inschrift: »Friedericus Tranquillitati« den Eintretenden darauf hinweist, dass alle Störenfriede heiterer Lust und fröhlicher Ungebundenheit nicht zugelassen werden, dass in diesem Sanssouci nur der willkommen ist, welcher durch Talente oder gute Laune zur Erhöhung des Lebensgenusses beiträgt. Durch den Thorweg schreiten wir gleich auf den Schlosshof, welcher in Folge der Benutzung älterer Gebäude merkwürdigerweise auf der Rückseite des Schlosses liegt, dadurch aber den aufserordentlich malerischen Effekt erzielt, dass man durch die, beide Schlossflügel verbindende Kolonnade auf einigen Stufen gleich zum Ufer des sich leuchtend vor dem Besucher ausdehnenden See's hinabsteigen kann. Dieser wird eingefasst von dem durch Friedrich geschaffenen, auf den gegenüberliegenden Höhen allmählich in Hochwald übergehenden Park; eine Verbindung von Natur und Kunst, deren wahrhaft einzige malerische Wirkung erreicht wird durch eben diese von Knobelsdorff herrührende Kolonnade, während der eigentliche Schlossbau schon vorher durch Kemmeter in schmuckloser und nüchterner Weise festgestellt war. Sowohl Friedrich wie Knobelsdorff sind ihrem hier in Rheinsberg zum Ausdruck gebrachten Geschmack für ihr ganzes Leben treu geblieben, wir finden hier die Keime zu allen ähnlichen Bauten und Anlagen Knobelsdorffs für den König, die Kolonnaden mit ihren Kinderfiguren, die Parkanlagen mit ihren malerischen Baumgruppen, die Verbindung von Landschaft und Architektur zu malerischer Gesammtwirkung, ja noch mehr, Friedrich liefs ihm lieb gewordene Rheinsberger Einrichtungen in Sanssouci einfach wieder kopieren, so die von Knobelsdorff gebaute Parkeinfahrt, so die Bibliothek mit dem Arbeitsraum, ja das Schloss Sanssouci selber war im Plane schon in Rheinsberg fertig, ist aber dort nicht mehr zur Ausführung gekomme: nenn Bielfeld uns von dem in Rheinsberg geplanten Bau eines Bacchustempels erzählt, welcher den Mittelpunkt der ganzen Gartenanlagen bilden und dessen Kuppel in Form einer umgekehrten Punschbowle von 12 Satyrn in kolossaler Gröfse getragen werden soll, so steht uns sofort das Schloss Sanssouci als die erweiterte Ausführung dieses Gedankens vor Augen.

Da beim Bau des Rheinsberger Schlosses der sich an den älteren Turm anlehnende Flügel zuerst fertig geworden war, bezog Friedrich mit seiner Gemahlin die Zimmer im ersten Stock desselben, so dass er sieben, die Kronprinzessin fünf Räume zur Verfügung hatte.[1] Der Wallfahrtsort aller Verehrer des grofsen Königs ist das Turmzimmer, die ehemalige Bibliothek, welches heute allerdings fast nichts mehr von seiner ursprünglichen Einrichtung behalten hat. In diesem kleinen runden Raum, von dessen Fenstern der Besucher eine entzückende Aussicht auf See und Park geniefst, war die Bibliothek des Prinzen in mit Bildhauerarbeit und Vergoldung gezierten Glasschränken untergebracht. In einem dieser Schränke ruhte auch Friedrichs gröfster litterarischer Schatz, die Schriften des schwärmerisch verehrten Voltaire, unter

[1] Die folgende Schilderung der Zimmereinrichtungen beruht aufser auf der Korrespondenz Friedrichs, einigen Notizen bei Bielfeld a. a. O. und Hennert: Beschreibung von Rheinsberg, Berlin 1778, namentlich auf einem von mir im Domanial-Archiv von Rheinsberg aufgefundenen Inventar vom Jahre 1742.

dem darüber an der Wand befestigten Bilde des Dichters: »Vous êtes toujours avec nous. Votre portrait préside dans ma bibliothèque; il pend au-dessus de l'armoire qui conserve notre toison d'or; il est immédiatement placé au-dessus de vos ouvrages, et vis-à-vis de l'endroit où je me tiens, de façon que je l'ai toujours présent à mes yeux.« (Friedrich an Voltaire am 9. November 1738.)

Die Decke ziert ein auf die Bedeutung des Raumes hinweisendes Deckengemälde von Pesne, auf welchem man Minerva erblickt, umgeben von Genien mit den Attributen der Wissenschaften und Künste, deren einer auf ein offenes Buch hinweist, in welchem die Namen der Lieblingsdichter Friedrichs »Horace« und »Voltaire« zu lesen sind. Ähnliche Beziehungen kommen in den über den Fenstern und der Thür befindlichen, in Holz geschnitzten Attributen der Mess-, Bau-, Ton- und Kriegskunst zur Geltung, von denen die Embleme der Baukunst, dem Eingange gegenüber, auch die der Freimauerei enthalten. Erst 1747, also in dem Jahre, in welchem Sanssouci fertig wurde, ist die Bibliothek von Darget nach Potsdam übergeführt. In der ersten Zeit hatte auch Prinz Heinrich seine Bücher hier aufgestellt, bis er sie 1769 wahrscheinlich infolge Raummangels in sein späteres Schlafzimmer und von dort 1786 in den als Bibliothek gebauten neuen Flügel bringen liefs. Im Jahre 1769 sind dann auch die jetzt zwecklosen Schränke fortgenommen, die frei gewordenen Wände sind »von Neuem mit Boiserie bekleidet«, auf welche von Weidener goldene Vasen mit Blumensträufsen gemalt wurden, zwischen denen die Kennzeichen der vier Jahreszeiten angebracht waren. Auch diese Dekoration ist heute wieder mit einer graugrünen Farbe überstrichen, und nur an einigen Stellen ist die Weidenersche Bemalung bemerkbar infolge der energischen Nachforschungen, welche im Sommer 1874 unser Kronprinz mit seinen Söhnen hier angestellt hat.

Dieser Raum mit dem ehemals daran stofsenden Arbeitszimmer ist von Friedrich in Sanssouci einfach wiederholt, denn die Anlage der Bibliothek im dortigen Turmgemach entspricht fast ganz der Beschreibung, welche wir eben von der alten Rheinsberger Bibliothek gemacht haben.

Neben dem Turmgemach lag, durch keine Thür getrennt, das Arbeitszimmer, die »Schreibkammer« des Kronprinzen, in welchem die Gardinen und Möbelüberzüge von violettem Atlas mit silbernen Tressen, verbunden mit dem versilberten Holz der Möbel, Spiegel- und Bilderrahmen sich zu harmonischer vornehmer Wirkung vereinigten. Über den Thüren befanden sich zwei Blumenstücke von Augustin Dubuisson, dem Schwager Pesne's, dessen Superporten noch zahlreich in Rheinsberg erhalten sind; an den Wänden aber hingen vier »holländische Stücke«, unter welcher Kastellansbezeichnung wir vielleicht französische Bilder zu verstehen haben. Auf der »gewirkten Fufstapete« dienten ein Kanapee, ein Fauteuil und vier Stühle zur Bequemlichkeit des Bewohners und seiner Gäste, während eine Kristallkrone mit sechs Armen und fünf Spiegelblaker für die Beleuchtung am Abend sorgen mussten. Das wichtigste Möbel aber in diesem Raume, der versilberte, mit grünem Sammet beschlagene Schreibtisch, war reich bedeckt mit Gegenständen verschiedenster Art, darunter auch 26 »kupferne Medaillen«; ein stark vergoldetes silbernes Schreibzeug mit zwei Leuchtern nahm den Mittelpunkt ein, doch dienten zur Aushülfe noch ein Kristallschreibzeug und ein silbernes Tintenfass ohne Sandbüchse und Deckel. Zum Schutze der Augen hatte der Schreibende die Auswahl zwischen drei verschiedenen Lichtschirmen von grünem Wachstuch, Tafft oder Gros de Tours, während ein Kaminschirm von violettem Atlas Schutz gegen die vom Marmorkamine ausstrahlende allzugrofse Hitze gewährte. Obschon die Musikutensilien alle im Musikzimmer vereinigt waren, so ist doch auch

hier ein »Nussbaumen Pulpet« zur Aufnahme der Noten für einsame Flötenstudien vorhanden.

Auch die Einrichtung der anderen Zimmer gewährt einen Einblick in den Geschmack Friedrichs, dessen Entwickelung wir dann in Charlottenburg und Potsdam weiter verfolgen können. Es zeigt sich schon hier die Vorliebe für sanfte helle Farben, verbunden mit dem Silber bei Möbeln und Verzierungen der Stoffe. Im »Spiegel-Saal« haben die sechs grofsen und drei kleinen Spiegel versilberte Rahmen und ebensolche Festons, die Überzüge der Möbel und die Gardinen sind aus Atlas von »couleur de rose«, während der Kaminschirm aus céladonfarbenem Gros de Tours mit silbernen Tressen und versilbertem Rahmen besteht. Im »neuen Schlafkabinet« sind Tapeten, Fenster- und Bettgardinen, Möbelüberzüge und Kaminschirm aus grünem Atlas, alles Holzwerk aber, wie Wandleisten, Bilderrahmen und Möbel, ist versilbert. Aufser den beiden Blumenstücken von Dubuisson über den Thüren hingen hier die Bildnisse der Königin-Mutter, der Prinzessin Ulrike, des alten Dessauers und des Kornets von Knobelsdorff (Vetter des Baumeisters). In der »Musikkammer« fällt der Mangel jeglicher Sitzgelegenheit auf; aufser einem »grofsen lacquirten Flügel nebst dem Pulpet und 2 Geridons« enthielt der Raum noch »5 lacquirte Pulpets«, vier gläserne Wandblaker, zwei weifse Marmortische mit versilberten Füfsen und zwei grofse Spiegel mit ebensolchen Rahmen. Dieses Zimmer diente nur provisorisch für seine Zwecke; der eigentliche grofse Musiksaal im anderen Schlossflügel wurde aber erst nach Friedrichs Thronbesteigung ganz fertig und ist von ihm nicht mehr in Gebrauch genommen worden. Im »alten Schlafkabinet« bestanden Tapeten, Vorhänge und Bettschirm aus »indianischem Tafft« und aufser dem Bildnisse der Königin-Mutter hingen »4 holländische Schildereien« in diesem Raume. Die »vergüldete Kammer« schien ihren Namen nur davon zu haben, dass die Spiegelrahmen und das Holzwerk der Möbel ausnahmsweise vergoldet und dass die Gardinen und Möbelüberzüge aus carmoisinrotem Atlas mit goldenen Tressen besetzt waren. In der Vorkammer befanden sich aufser einigen Möbeln noch »8 holländische Schildereien ohne Rahmen«.

Ganz ähnlich sind die Zimmer der Kronprinzessin dekoriert. Das Schlafzimmer ist tapeziert mit »4 Banden von drap d'argent vowie blauen atlassenen Banden mit vergüldeten Leisten« und alle Stoffe bestehen aus blauem Atlas mit goldenen Tressen. Ebenso ist das »blaue Kabinet« ausgestattet, während im »roten Zimmer« die couleur de rose mit silbernen Tressen tonangebend ist. Hier hing auch das einzige im Inventar angeführte Bildnis Friedrichs, welches die Kronprinzessin nach der Thronbesteigung abholen liefs und das wahrscheinlich mit dem noch heute in den Elisabethkammern im Königlichen Schlosse in Berlin hängenden Bildnis von Knobelsdorffs Hand identisch ist. Im Hohenzollern-Museum befindet sich ein aus Rheinsberg stammender Tisch, auf dessen Platte ein Flötenkonzert des Kronprinzen dargestellt sein soll. Schon die Porträts und die Situation sprechen dagegen. In diesem roten Zimmer der Kronprinzessin aber stand ein »lacquirter Tisch mit 3 vergoldeten Füfsen, worauf die Hoch Markgräflich Baireuthsche Kapelle« dargestellt war. Dies ist jedenfalls der Tisch im Hohenzollern-Museum.

Während alle diese vom kronprinzlichen Paar bewohnt gewesenen Räume heute, wie gesagt, völlig umgebaut sind, ist der ehemalige Vorsaal zu den Zimmern der Kronprinzessin in seiner ursprünglichen Form und Dekoration erhalten geblieben, und ermöglicht es uns zusammen mit dem grofsen Musiksaal, von der architektonischen Dekoration der Festräume des kronprinzlichen Hoflagers ein klares Bild zu gewinnen.

Das Inventar giebt uns leider gar keine Anhaltspunkte in Bezug auf die Maler der zahlreichen Bilder des Kronprinzen. Der Verfasser dieses Schriftstückes kennt nur Blumenstücke, einige Porträts, Schildereien schlechthin und »holländische Schildereien« — von letzteren im Ganzen 22 Stück —, von denen der König die vier in seinem Arbeitszimmer befindlichen im Jahre 1745 nach Potsdam kommen liefs, doch ist anzunehmen, dass Friedrich schon vor der Abfassung des Inventars (1742) ihm besonders liebe Bilder und andere Gegenstände nach Berlin bringen liefs, da das Inventar nachweisbar lückenhaft ist.

Die Seele des künstlerischen Lebens in Rheinsberg ist aber trotz seines grofsen Interesses an diesen Fragen nicht Friedrich selber, sondern er steht unter der Leitung Knobelsdorffs, des »Chevalier Bernin«, wie er ihn im Scherze nannte, welcher sich hier seine ersten Sporen als Architekt und Maler erwirbt und mit seinem Schüler grofsartige Pläne für die Zukunft schmiedet, wie sie später in den Bauten der vierziger Jahre zur Ausführung gelangten.

Georg Wenceslaus von Knobelsdorff [1]) ist nicht Künstler von Hause aus gewesen, sondern hat es zuerst in der militärischen Laufbahn bis zum Range eines Kapitäns gebracht. Bedeutend älter als der Kronprinz, er ist 1699 in Kuckädel geboren, kam 1729 nach Berlin und scheint schon in dieser Zeit Friedrichs Lehrer im Zeichnen gewesen zu sein, wozu er als Offizier in den Augen des Soldatenkönigs besonders geeignet erscheinen musste. Hier in Berlin wird er zuerst Gelegenheit gehabt haben, an der Akademie sein Talent systematisch auszubilden, wenn dieselbe ihm auch in dieser ihrer traurigsten Zeit nicht viel Anregung gewähren konnte. Grofsen Einfluss gewann sein Lehrer und intimer Freund Antoine Pesne auf ihn, wie einerseits die von ihm erhaltenen Bilder bezeugen, andererseits der König im Eloge, welchen er nach Knobelsdorffs Tode 1753 verfasste und in der Akademie der Wissenschaften vorlesen liefs, an verschiedenen Stellen ausdrücklich betont. Unter seinen Mitschülern an der Akademie ist nur der Kupferstecher Georg Friedrich Schmidt erwähnenswert, welcher später, nachdem er sich in Paris binnen Kurzem eine hervorragende Stellung erworben hatte, ja sogar Mitglied der dortigen Akademie geworden war, nur durch die freundschaftlichen Beziehungen zu Knobelsdorff veranlasst werden konnte, nach Berlin zurückzukehren. Ob Knobelsdorff schon in dieser Zeit gröfsere Reisen gemacht hat, vermögen wir heute nicht mehr nachzuweisen; im Jahre 1732 befand er sich jedenfalls in Dresden, wie aus der Aufschrift seines von Manyoki dort gemalten, in meinem Besitz befindlichen Porträts hervorgeht. In diesen Jahren scheint er sich nur mit der Malkunst zu beschäftigen, das geht schon aus seinen zahlreichen Zeichnungen hervor, welche fast ausschliefslich malerische Vorwürfe und namentlich Landschaften zur Darstellung bringen. Friedrichs Eloge zufolge malte er historische Bilder ebensowohl wie Blumenstücke und übte neben der Ölmalerei auch das Malen in Pastellfarben; jedenfalls hat sich Knobelsdorff erst später mit der Architektur beschäftigt (»la peinture le conduisit par la main à l'architecture«), wahrscheinlich veranlassten ihn erst die in Rheinsberg an ihn herantretenden Aufgaben dazu.

Bisher sind nur zwei von ihm gemalte Bilder bekannt gewesen, ich vermag aber heute noch 10 unzweifelhafte Gemälde von seiner Hand nachzuweisen, abgesehen von den Staffagen, welche ich in einer ganzen Reihe der Landschaften seines Freundes Dubois als von ihm gemalt erkannt habe. Die frühsten Bilder, welche ich von ihm

[1]) Siehe die Biographie von Wilhelm von Knobelsdorff. Berlin 1861.

kenne und die einzigen, welche aus der Zeit vor Rheinsberg stammen, befinden sich im Amalienstift zu Dessau, von denen das eine die Gräfin Friederike Dorothea von Schlippenbach, das andere einen Pagen von Münsterberg darstellt, beide 1733 in Schwedt a. O. gemalt. Obwohl noch mit manchen Mängeln behaftet — die Haltung der Gräfin ist entsetzlich steif, die Hände sind bei beiden sehr schlecht gezeichnet —, ist namentlich das Bildnis des Knaben anziehend durch die feine liebenswürdige Auffassung, welche aus dem Bildchen spricht.

Sobald der Kronprinz in Ruppin 1733 eine gewisse Selbständigkeit erlangt hatte, zog er Knobelsdorff in seine Nähe, und hier beginnt nun ein kunstfrohes Zusammenleben eigener Art, bei dem wir den Prinzen als den Empfangenden, den Lernenden, Knobelsdorff als den Lehrer und beratenden Freund zu betrachten haben. Bei den empfindsamen Neigungen Friedrichs können wir uns keinen besseren Lehrer denken, wie diesen aus festem Kernholz geschnitzten Märker, der den eleganten Streber Bielfeld doch trotz seiner unhöfischen Art zu dem bewundernden Ausrufe hinreisst: »Je le compare à un fort beau chêne, et vous savez qu'il n'est pas nécessaire que tous les arbres d'un jardin soient taillés en arcades de Marli. C'est le bon sens personnifié«; und von dem Algarotti[1]) an Friedrich bei der Nachricht von Knobelsdorffs Tode schreiben konnte: »Je ne verrai plus un homme avec le quel j'avais été lié de tout temps par l'amitié et par l'estime. Il avait bien du talent, et si c'était un philosophe scythe, il n'honorait pas moins les vertus d'Alexandre.«

Während das von Friedrich in Ruppin bewohnte Haus schon alt und schlecht (aber nach Bielfeld reizend eingerichtet) war, hat er seinen dort von ihm geschaffenen Garten mit besonderer Liebe gepflegt, und am 24. August 1735 kann er seiner Schwester Wilhelmine über ihn berichten, dass er viel daran arbeitet, und dass sich darin ein Lusthaus in Form eines Tempels befindet mit 8 dorischen Säulen, welche eine Kuppel tragen, auf deren Spitze sich eine Statue des Apollo befindet. Auch über diesen Garten ist Bielfeld in übertriebener Weise, um dem Kronprinzen zu schmeicheln, entzückt, über seine Alleen und Fernsichten, über die Schmuckanlagen mit Buchenhecken, Statuen und Vasen, mit dem oben erwähnten Apollotempel, mit Grotten, einem Bade und anderen Verschönerungen.

Von Ruppin aus macht Knobelsdorff im Jahre 1736 auf Veranlassung des Kronprinzen eine Reise nach Italien mit dem geheimen Auftrage, einen oder mehrere Sänger für die Rheinsberger Kapelle zu engagieren, was ihm aber bei den geringen zur Verfügung stehenden Mitteln nicht gelingen wollte. Knobelsdorff reiste jedenfalls nicht ganz unvorbereitet, da die Sammlungen der 1743 abgebrannten Berliner Akademie, durch Friedrichs I Fürsorge reich ausgestattet, namentlich auch mit den Abgüssen der wichtigsten Antiken versehen waren; auch sein Freund Pesne, welcher Jahre lang in Italien gelebt hatte, konnte ihm manche guten Ratschläge geben. Interessante Einblicke in die Eindrücke, welche Knobelsdorff von der Antike, der Kunst der Renaissance und dem ganzen italienischen Leben gewann, gewähren zwei in Abschriften erhaltene Briefe[2]) an seinen prinzlichen Freund und ein Skizzenbuch, welches er auf der Reise mit sich führte. Die ersteren beweisen, neben einer köstlichen Satyre über die seinem Naturell sehr zuwidere windige Art der Italiener, auch, dass er sich absolut nicht ohne Weiteres von der italienischen Kunst gefangen nehmen liefs, sondern an Allem, was ihm mit Unrecht als berühmt und bewunderns-

---

[1]) Opere del Conte Algarotti. Cremona 1783, Bd. IX, p. 16.

[2]) Abgedruckt bei Wilhelm von Knobelsdorff a. a. O.

wert galt, eine scharfe Kritik übt. Diese Stellen sind charakteristisch für die Richtung des Einflusses, welchen Knobelsdorff in künstlerischen Dingen auf den Kronprinzen geltend machte. So schreibt er am 29. Januar 1737 aus Rom: »Die Antiquen Gebäude und Mahlereien sind in der gröfsten Menge, doch in 3 Monathen läfst sich Vieles besehen, wozu sonst die Römer so viel Jahre bestimmen. Bey denen Antiquen kann man gantz merklich wahrnehmen, wieviel die Griechen die alten Römer in dieser Kunst übertroffen und wie viel die Heutigen noch unter ihre Vorfahren sind. Bei denen Gebäuden hat es gleiche Bewandniss, nur ist es zu bejammern, dass der erste Christl. Kayser Constantinus magnus nicht solchen guten Gusto in denen Wissenschafften, wie in der Religion gehabt, alle heydnische Tempel zerstören und von diesen vortrefflichen Trümmern dem wahren Gott so schlechte und miserable Kirchen erbauen lassen, dass man sich verwundern muss, wie bey dem Auffgang des Lichts des Glaubens der Verstandt in allen übrigen Wissenschaften in solche Finsterniss geraten, dass er sich würklich noch bis diese Stunde bei den Italiänern nicht wieder erholen kann. Ihr gröfstes Wissen besteht in einer Arglist den Nächsten zu berücken. . . . Der Reichthum des hiesigen Adels übertrifft alle andere Nationes, er besteht aber meistens in Malereyen und Statuen, so vor lauter Wunderwerke bey den Italiänern gehalten werden, die gewohnt, sich selbst, Rom und alle darin befindliche Sachen, durch's Vergröfserungsglas zu betrachten, und wer etwas wieder Raphael und M. Angelo einwenden wolte, hat eher die Inquisition zu fürchten, als wenn er Jansenismum docirte, eine jede Antique, deren ein Principe manchmahl etliche Hundert besitzt ist Millionen werth, die Werke der alten Mahlers, deren gantze Gallerien erfüllet, sind unschätzbar, und ein Christus, der in einer kalten Sibirischen Lufft gen Himmel fährt, da alle anwesenden auf dem Vorgrund sich über die Cappriolen eines mit dem Teufel besessenen verwundern, von Raphael gemahlt, gilt mehr als die gantze Welt.«

Von einem Lehrer, welcher in einem solchen Verhältnis zur italienischen Kultur stand, konnte Friedrich keine grofse Begeisterung für das gelobte Land der Kunst einsaugen, und wir verstehen, dass sich bei ihm der Drang zu einer italienischen Reise nie in besonderem Mafse geltend gemacht hat. Knobelsdorff schliefst seinen zweiten Brief: »so grofs ehemals das Verlangen war, Italien zu sehen, so viel gröfser ist itzo das Verlangen, wieder bey meinem gnädigsten Herrn zu seyn.«

Eingehender als diese Briefe, giebt uns Knobelsdorffs Skizzenbuch [1]) Aufschluss über den von ihm eingeschlagenen Weg. In der Umgegend von Neapel beginnend, führt es uns in vielen Stationen nach Norden bis Rom, in dessen Umgebung er besonders lange verweilt, bis er seinen Weg über Florenz nach Venedig fortsetzt. Es sind fast ausschliefslich Landschaften in flüchtigen Umrissen, selten Architekturen oder Kunstdenkmale, welche er hier für die Erinnerung festzuhalten sucht; so sendet er auch dem Kronprinzen mit seinem Briefe zwei Landschaftsskizzen aus der Umgegend von Ostia. Schon im April 1737 finden wir den Künstler wieder in Rheinsberg, wo er in dem Kronprinzen und seiner Umgebung dankbare Zuhörer für die Erzählung seiner Reiseerlebnisse und Bewunderer der mitgebrachten Zeichnungen fand, denn es fehlte diesem Freundeskreise gerade an einer Persönlichkeit, welche

[1]) Im Besitz des Verfassers. Aufserdem verdankt derselbe einen Klebeband mit gegen 125 Zeichnungen Knobelsdorffs, sowie ein von ihm gemaltes weibliches Brustbild einer hochherzigen Schenkung des Herrn Geh. Regierungsrat Piper in Rostock, dem ich an dieser Stelle meinen tiefgefühlten Dank wiederhole.

die Leitung und Ausführung der künstlerischen Aufgaben übernehmen, ja, diese Aufgaben durch seine Vorschläge erst zu schaffen vermochte.

Am äufseren Schlossbau war Knobelsdorffs Bestreben darauf gerichtet, die nüchterne und steife Wirkung des einmal feststehenden Kemmeterschen Bauplanes etwas zu verbessern, was ihm, wie wir gesehen haben, mit einfachen Mitteln auf das Reizvollste gelungen ist. Seine Hauptaufgabe aber war es, die Ausführung der Innendekoration zu leiten, wie wir sie heute wenigstens noch in zwei Räumen studieren können, welche, abgesehen von der Möblierung, noch ganz erhalten sind. Über dieser Thätigkeit vergafs er aber nicht seine Neigung zur Malkunst, die er unter den Augen seines alten Lehrers Pesne, welcher alsbald nach Rheinsberg berufen wurde, eifrig pflegte, so dass seine Gemälde bei der Ausschmückung der Räume einen hervorragenden Platz einnahmen. Die uns erhaltenen, wenigen Bilder sind fast alle in dieser Rheinsberger Zeit gemalt, aber heute in den Königlichen Schlössern Berlins und Potsdams zerstreut.

Friedrich Wilhelm I nahm es bekanntlich stets gnädig auf, wenn er um sein Bildnis gebeten wurde, und so kann es uns nicht verwundern, wenn Knobelsdorff, als er sich nach seiner Rückkehr aus Italien beim König in Potsdam melden musste, einen Brief des Kronprinzen überbrachte (17. Mai 1737), in welchem er den Vater an sein früher gegebenes Versprechen erinnerte, sich für ihn malen lassen zu wollen, indem er dabei Knobelsdorff als Maler vorschlug, was der König auch gnädigst bewilligte. Dieses Bildnis Friedrich Wilhelms I hängt heute mit seinem Pendant, dem Bildnis Sophie Dorothea's, von derselben Hand, als Privatbesitz Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen im Neuen Palais in Potsdam. Der Maler zeigt sich hier noch sehr befangen und ganz als Schüler Pesne's, dessen Hand sehr kenntlich ist, namentlich im Kostüm der Königin, welches dem Künstler wohl die meisten Schwierigkeiten gemacht haben wird. Die Modellierung der Köpfe ist noch unsicher und mühsam durchgebildet, es fehlt noch die leichte freie Technik des Berufsmalers. Die Nebensachen sind flüchtig und verschwommen behandelt, die dünne, mit breitem Pinsel aufgestrichene Farbe lässt oft die Untermalung durchscheinen. Das Letztere gilt namentlich auch von dem Profilbildnis des Kronprinzen im Königlichen Schlosse in Berlin, welches auch in dieser Zeit gemalt wurde. Die Zeichnung aber erscheint hier schon viel freier und sicherer, die Haare sind flott behandelt, das Gesicht ist in einem Wurf glücklich durchgeführt. Dieses Bildnis ist für mich das überzeugendste Jugendbildnis des grofsen Königs und noch deshalb interessant, weil es das einzige Profilbild desselben ist.[1]) Die Bildnisse Pesne's, von denen am bekanntesten das im Königlichen Museum in Berlin befindliche, ebenfalls in Rheinsberg 1739 gemalte, sein möchte, sind alle mehr oder weniger Paradebilder, in denen der *Prinz*, die zukünftige *Königliche Majestät,* zum Ausdruck gebracht werden soll; sie leiden in Folge dessen alle an einer gewissen geistigen Monotonie, welche den wahren Menschen nicht zum Ausdruck kommen lässt. Dieses Bild Knobelsdorffs dagegen, wenn auch künstlerisch geringer, ist eine glückliche Studie aus dem vollen Leben heraus. Wir sehen den Prinzen mit noch fast knabenhaften Zügen um Mund und Nase, aber aufserordentlich geistig rege, wie gerade irgend ein äufserer Vorgang, ein Gespräch, ihn aufs Äufserste fesselt; Nase und Mund

---

[1]) Eine Wiederholung befindet sich im Besitze des Herrn Landschaftsrats von Pfuel in Jansfelde, welche von Friedrich seinem Freunde, dem späteren General de la Motte-Fouqué, geschenkt wurde.

zeigen die feine Beweglichkeit, welche einem geistreichen Wort vorherzugehen pflegen. Dieses Bildnis des jungen Friedrich hinterlässt bei jedem Verehrer des grofsen Königs einen unauslöschbaren Eindruck, weil aus demselben eine überzeugende Lebenswahrheit spricht.

Vielleicht ist es ein ähnliches Bild, welches Friedrich durch Keyserling an Voltaire sandte, und das noch vor dem Bilde des Königs von Knobelsdorff gemalt wurde. Es wurde am 7. April 1737, also gleich nach der Rückkehr des Künstlers aus Italien, in Auftrag gegeben und am 9. Mai vollendet: »Il me paraît que vous souhaitez d'avoir mon portrait; vous le voulez, je l'ai commandé sur l'heure. — Pour vous montrer à quel point les arts sont en honneur chez nous, apprenez monsieur, qu'il n'est aucune science que nous ne tâchions d'ennoblir. Un de mes gentilhommes, nommé Knobelsdorff, qui ne borne pas ses talents à savoir manier le pinceau, a tiré ce portrait. Il sait qu'il travaille pour vous et que vous êtes connaisseur, c'est un aiguillon qui suffit pour l'animer à se surpasser.« Am 25. Mai ist Cäsarion mit dem Bilde abgereist, welches in Cirey über dem Klavier aufgehängt wurde, auf dem Friedrichs Musik gespielt wurde.

Ein anderes kleines Bildnis des Kronprinzen, von Knobelsdorff in dieser Zeit gemalt, zeigt ihn in ganzer Figur, in blauem Rock mit Harnisch, in einer Landschaft stehend, mit einem Mohren hinter sich, welcher den Hermelinmantel trägt. Diese Bildnisse und diejenigen Pesne's beanspruchen noch ein besonderes Interesse deshalb, weil sie von den einzigen Künstlern herstammen, mit denen Friedrich der Grofse in intimem persönlichen Verkehr gestanden hat und welche aufser in den ihnen bewilligten Sitzungen den Vorzug hatten, ihn täglich in jeder Stimmung beobachten zu können. Als König hat Friedrich der Grofse bekanntlich eine unüberwindliche Abneigung dagegen gehabt, für solche Zwecke Zeit herzugeben, denn er legte, im Gegensatz zu seinem Vater, gar keinen Wert darauf, dass gute Porträts von ihm angefertigt wurden. Mit Ausnahme daher der interessanten Bildnisse, welche der Maler Ziesenis in Braunschweig auf inständiges Bitten der Schwester des Königs ungefähr 1770 mit Zugrundelegung einer einstündigen Sitzung von ihm verfertigen durfte,[1]) von denen mir bisher drei Exemplare bekannt geworden sind[2]), bringen alle späteren Porträts des Königs den allerdings sehr charakteristischen und leicht zu treffenden Typus desselben zur Darstellung, können aber als Bildnisse keinen gröfseren Wert beanspruchen, da sie nicht auf direkten Studien nach dem Leben beruhen.

Den Abschluss von Knobelsdorffs Rheinsberger Thätigkeit als Maler bilden zwei grofse dekorative Bilder mit tanzenden und musizierenden Gesellschaften im Freien in Kostümen à la Watteau, welche bis zum Jahre 1860 sich noch in Rheinsberg, eingelassen in die Wände eines kleinen Vorraumes zum grofsen Musiksaale, befunden haben, heute aber in das Neue Palais bei Potsdam gelangt sind. Im Jahre 1742 hatte sich der Prinz von Preufsen die Bilder ohne die Rahmen zum Kopieren abholen lassen; Hennert beschreibt sie i. J. 1778 als »Feste von Schäfern und Bauern in galanten Bauernkleidern« und im Verzeichnis der Ölgemälde etc. im Rheinsberger Schloss vom Jahre 1802[3]) werden sie eingehend berücksichtigt; in den Überführungsakten einer Anzahl Bilder von Rheinsberg nach Berlin aber war der

[1]) Siehe Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste, Bd. III, p. 390.

[2]) Berlin, Königliches Schloss, Prinzess Marie-Kammer. — Schönhausen, Königliches Schloss. — Weimar, Wittwen-Palais.

[3]) Domanial-Archiv in Rheinsberg.

Name des Malers verloren gegangen. Schliefslich fand ich sie im Neuen Palais in Potsdam unter dem Namen Lancrets, der ihnen von Dohme schon vor Jahren abgesprochen ist, indem er »ihre matte und dabei sehr leichte Haltung, die dekorative und doch vertreibende Malerei« hervorhebend, die Malweise Knobelsdorffs treffend charakterisiert. Zwei Bilder Knobelsdorffs aus späteren Jahren sind noch die Ansicht von Potsdam vom Jahre 1750 in Sanssouci und ein weibliches Brustbild, nach der Tradition das Bildnis seiner Geliebten, im Besitz des Verfassers. Die aufserordentlich weiche Behandlung der Formen, die vertriebene und zuweilen fast geleckte Malerei, die flüchtige, ja oft verschwommene Behandlung der Nebendinge kommen als charakteristische Merkmale in diesen Bildern zur Geltung. Obwohl nur Werke eines Dilettanten, allerdings im besten Sinne des Wortes, sind die Gemälde doch von grofsem Interesse, sowohl als Bildnisse, wie als charakteristische Werke des grofsen Baumeisters, dem hoffentlich bald eine umfassende stilkritische Würdigung zu Teil wird.[1]) Ähnliches, wie über die Gemälde, lässt sich über Knobelsdorffs Zeichnungen sagen, welche zugleich teilweise dadurch interessant sind, dass ihre Stoffe dem intimeren Leben der Rheinsberger Gesellschaft entnommen sind. Unter diesen ist besonders ein grofses Blatt im Königlichen Kupferstichkabinet zu nennen, auf welchem eine Ansicht des Rheinsberger Schlosses von der gegenüberliegenden Seite des See's dargestellt ist. Vorn auf dem Wasser erblicken wir zwei Kähne: in dem einen sitzt der zeichnende Künstler, in dem anderen ein Teil der Hofgesellschaft, während ein anderer Teil derselben vorn am Ufer des See's sich gelagert hat. Da das Schloss noch vollkommen unfertig ist, können wir diese Zeichnung auch in das Jahr 1737 setzen, ebenso wie eine andere in der Königlichen Hausbibliothek, auf der die ganze Königliche Familie dargestellt ist, wie eben ein kleiner Mohr Erfrischungen herumbietet, ein Blatt, welches Knobelsdorff gezeichnet haben wird, als er sich zum Malen des Königs in Potsdam aufhielt. Auch zwei kleine, gar nicht ungeschickte Radierungen Knobelsdorffs mit Parklandschaften stammen wahrscheinlich aus dieser Zeit; die Zeichnung zu der einen befindet sich im Königlichen Kupferstichkabinet.

Aber nicht nur auf den Hausgebrauch beschränken sich die künstlerischen Unternehmungen des Kronprinzen und Knobelsdorffs. Es ist ein Zeichen der Befriedigung an ihrem künstlerischen Streben und den Leistungen Knobelsdorffs, dass sich ihr Ehrgeiz dazu verstieg, an die Öffentlichkeit hervor zu treten. Angeregt durch die in diesen Jahren erschienene, von dem Engländer John Pine ganz in Kupfer gestochene Horazausgabe[2]), wollte Friedrich seinem Lieblingsdichter Voltaire ein ähnliches Denkmal setzen durch eine auch künstlerisch reich schmückende Ausgabe der Henriade in Kupferstich, für welche Knobelsdorff die Zeichnungen machen sollte. Die Vorbereitungen waren schon ziemlich weit gediehen, die Vorrede von Friedrich selber verfasst, aber die Idee wurde dann doch wieder aufgegeben, da Pine 7 Jahre Zeit für die Arbeit forderte. Weder der Kronprinz noch Voltaire waren hiermit einverstanden; mit Zustimmung des Dichters dachte man nun an einen besonders sorgfältigen Druck. Aber auch diesem Plane gegenüber bezeigte sich

---

[1]) Wir besitzen bisher nur die oben erwähnte anziehend geschriebene kleine Biographie von Wilhelm von Knobelsdorff, welche sich als Teil einer Familiengeschichte naturgemäfs in engerem Rahmen hält.

[2]) Quinti Horatii Flacci Opera. Londini aeneis tabulis incidit Johannes Pine. 1733/37. 2 Bde. 4°.

der vielbeschäftigte Pine, mit welchem Algarotti in London die Verhandlungen führen musste, nicht willfährig genug und Friedrich beschliefst endlich, das ganze Werk in Rheinsberg unter seinen Augen herstellen zu lassen. »Alle unsere Künstler arbeiten an den Stichen und an den Vignetten. Koste es was es wolle, wir werden ein Meisterwerk schaffen, würdig des Gegenstandes, den es an die Öffentlichkeit bringen soll.« Eine Druckerei beabsichtigte der Kronprinz schon früher in dem oberen Stockwerk des zweiten Turmes aufstellen zu lassen, auf dessen Dach ein Observatorium, im Erdgeschoss eine Grotte und im ersten Stockwerk ein physikalisches Laboratorium eingerichtet werden sollte. Voltaire ist natürlich entzückt über diese für ihn so schmeichelhaften Pläne seines fürstlichen Verehrers. Er schlägt dem Kronprinzen dazu noch vor, in Brüssel, wo er sich gerade aufhielt, Tapeten nach den schönsten Illustrationen anfertigen zu lassen, indem er zu diesem Zwecke die vier Darstellungen: Saint Barthélemy, le temple du Destin, le temple de l'Amour und la bataille d'Ivry empfiehlt, deren Ausführung er dann selber überwachen will.

In alle diese hochfliegenden schönen Pläne fällt aber plötzlich die Abreise des Kronprinzen nach Berlin und der Tod des Königs. Ernstere Pflichten fesseln von jetzt an den Geist des jungen Königs, die Henriade wird vergessen.

Als Lehrer und Freund Knobelsdorffs wurde Antoine Pesne[1]) schon mehrfach erwähnt. Auch ihm eröffnete das kunstfrohe Leben in Rheinsberg unter dem Kronprinzen die Möglichkeit, wieder gröfsere Ziele verfolgen zu können, als es ihm der sparsame Sinn des Königs, welcher allen Ausgaben, die über die Befriedigung der nüchternsten Lebensbedürfnisse hinausgingen, abhold war, gestattete. Was die unmittelbare Veranlassung zu des Malers Berufung nach Rheinsberg gegeben hat, wissen wir nicht mehr; vielleicht gab den Anstofs dazu sein Freund Knobelsdorff, welcher sich nach einer Hülfe bei der von ihm geleiteten malerischen Dekoration des Schlosses umsah; vielleicht aber war erst folgende äufsere Veranlassung der Grund zu Pesne's näherer Verbindung mit dem Kronprinzlichen Hofe:[2]) Die Königin hatte sich von dem Künstler malen lassen, um mit dem Bilde ihren Sohn zu überraschen; wahrscheinlich das erste Mal, dass sie nach den vorausgegangenen bösen Jahren ihm diese Gunst erweisen durfte. Pesne wurde beauftragt, dieses Bild selber nach Rheinsberg zu überbringen, indem ihm die Art, wie die Überraschung auszuführen sei, genau vorgeschrieben wurde. Als der Kronprinz am Morgen des 14. November 1737 aus seinem Schlafgemach trat, sah er sich plötzlich dem Bilde seiner Mutter gegenüber, welches auf einem Tisch mit Früchten und Blumen geschmückt ihm entgegenschaute. Gerührt, entzückt liefs er den in der Nähe weilenden Maler kommen, um ihn zum Dank für die gelungene Überraschung und zur Anerkennung für das meisterhafte Bildnis der Mutter zu umarmen. Der freudig bewegte Künstler, zur Tafel geladen, wo er noch einige lustige Landsleute finden sollte, bildete naturgemäfs den Mittelpunkt des Interesses bei dem in heiterster Stimmung verlaufenden Mahle, bei dem

---

[1]) Verfasser geht hier auf Pesne's Persönlichkeit nicht näher ein, da er hofft, demnächst das von ihm gesammelte reiche Material zu einer Biographie dieses Künstlers abschliefsen zu können.

[2]) Aus dem Familienarchiv des K. K. Oberstleutnants a. D. Herrn von Berks in Schemnitz in Ungarn, einem Nachkommen Pesne's.

die Unterhaltung sich um die Kunst, ihre Bedingungen und Ziele drehte. Aber Friedrich setzte seinen Gunstbezeugungen noch die Krone auf; am Schlusse der Tafel verlangte er plötzlich Dinte, Feder und Papier und schrieb in einem Zuge ein an Pesne gerichtetes Gedicht nieder, eines der besten, welches er je verfertigt hat und wahrscheinlich eine poetische Zusammenfassung der vorhergegangenen Tischgespräche. In diesem Gedicht hat der Kronprinz sein ganzes Glaubensbekenntnis in Bezug auf die Kunst zum Ausdruck gebracht, und dadurch ist es für die Geschichte der geistigen Entwickelung des grofsen Königs von hervorragendem Werte. Wie mag diese einzigartige Huldigung von Königlicher Hand des Künstlers Herz erhoben haben! Das Gedicht charakterisiert ihn nach den verschiedensten Seiten hin: als Maler der stolzen männlichen Kraft, des Feldherrn, vor dessen feurigen Blicken die Welt gebebt hat und welcher mit starker Hand den Sieg an seine Fahne gefesselt hält (der alte Dessauer). Der Dichter zeigt ihn ferner als Darsteller holder, weiblicher Anmut, deren Reize jedes junge Herz bezwingen müssen (die Hofdame Juliane von Walmoden); er zeigt ihn auf dem Gipfel seiner Kunst, wie er die hohe Majestät der Königin mit den schönen Reizen der edlen Frau in harmonischer Vereinigung darzustellen versteht, wobei die Huldigung, welche der Prinz an dieser Stelle seiner Mutter in einer über die gewöhnlichen konventionellen Phrasen hinausgehenden Weise darbringt, wohlthuend berührt. Aber vor Einem glaubt Friedrich den Künstler warnen zu müssen, und darin spricht sich sein damaliges Verhältnis zur Kunst aus, davor, dass er einen Gegenstand darstelle, welcher der Kunst nicht wert sei: »nur der Stoff bürgt Dir für den Erfolg«. Zwar verwahrt er sich dagegen, als ob er damit etwas gegen die Kunst als solche sagen wolle, diese könne trotzdem von höchster Bedeutung sein, aber man dürfe nicht von ihm verlangen, dass er sich daran erfreuen solle, wenn z. B. der von ihm so hochgeschätzte Lancret die Qualen der Hölle zur Darstellung bringen wolle. In dieselbe Lage aber komme er, wenn man ihm das Ansinnen stelle, Pesne als Maler von Altarbildern zu bewundern.

»Dein Pinsel, ich gesteh's, er darf Bewund'rung fodern,
Doch schwerlich wird die Glut der Andacht vor ihm lodern.
Die Heiligen gieb auf, die trüb' ihr Schein umkränzt,
Und übe Deinen Stift an dem, was lacht und glänzt:
Er mag den heitern Tanz der Amaryllis zeigen,
Die Grazien hochgeschürzt, der Waldesnymphen Reigen;
Und immer sei gedenk! dem Liebesgott allein
Dankt deine holde Kunst ihr Wesen und ihr Sein.«[1])

Seit seinen Lehrjahren bei seinem Oheim La Fosse, also 30 Jahre lang, hatte Pesne fast ausschliefslich Bildnisse gemalt und unter Friedrich Wilhelm I war ihm auch nicht die geringste anderweite künstlerische Anregung geworden. Jetzt aber galt es, die Dekoration der Innenräume in Rheinsberg durch Deckengemälde zu vervollständigen und zum Abschluss zu bringen, und beide Künstler, Knobelsdorff sowohl wie Pesne, haben in Anbetracht der geradezu ärmlichen Mittel, sowie ihrer Unerfahrenheit in derartigen grofsen Arbeiten wirklich Bewundernswertes geleistet. Dabei macht der flotte frische Zug, eine gewisse Fröhlichkeit und Unmittelbarkeit des Strebens und der Empfindung, das Studium dieser Räume noch heute äufserst anziehend, wenn

[1]) Aus einer Übertragung des Gedichtes in deutsche Alexandriner, welche ich der Freundschaft des Herrn Dr. Hans Hoffmann verdanke.

auch Knobelsdorff die Rokokkoformen noch nicht in dem Mafse beherrscht wie einige Jahre später, als er nach längerem Aufenthalte in Frankreich die Aufgabe hatte, den neuen Flügel am Charlottenburger Schlosse, dann Sanssouci und den Ausbau des Stadtschlosses in Potsdam herzustellen und zu dekorieren.

Mit Ausnahme des schon erwähnten Deckenbildes im Bibliothekraum des Kronprinzen, welches auf Leinwand gemalt ist, sind die Bilder mit Ölfarben direkt auf die Decke geworfen, ein Umstand, der ihrer Erhaltung nicht förderlich gewesen ist, da die chemischen Veränderungen im Mörtel auf die Ölfarben zersetzend gewirkt haben. Auch das, wie gesagt, auf Leinwand gemalte Bild in der Bibliothek hat sehr gelitten und lässt von der Hand des Meisters nur wenig mehr erkennen.

Der Raum, welcher als Vorzimmer zu den Gemächern der Kronprinzessin diente, hat an jeder Längsseite drei Fenster, während sich an jeder Schmalseite in der Mitte zweier Thüren ein Kamin befindet, von denen aber der eine hinweggenommen werden musste, als der an dieses Zimmer anstofsende Muschelsaal 1769 von Prinz Heinrich geschaffen wurde. Über jedem Fenster sind aus Holz geschnitzte und vergoldete Trophäen von Waffen und Fahnen mit einem Helm angebracht, während von der Höhe der zwischen den Fenstern und an jeder Seite der Kamine befindlichen Spiegel ebensolche Eichenzweige herabhängen, deren sich unten herumlegende Spitzen als Leuchter eingerichtet sind. Über den Thüren sind noch vier grofse runde Medaillons mit den Profilköpfen des Caesar, Scipio, Hannibal und Pompejus befestigt.

Diese ganze, etwas schwerfällige Dekoration findet ihren Abschluss in dem Deckengemälde Pesne's vom Jahre 1740. Der mit Venus auf Wolken ruhende Mars ist gerade im Begriff, das Kinn seiner schönen Nachbarin zu streicheln, welche ihn mit koketter Anmut verlangend anblickt. Ein Liebesgott hat ihm den Helm abgenommen, zwei andere spielen mit Schild und Waffen, während ein vierter den grofsen gelben Mantel davonträgt. Rechts steht der goldene Wagen der Venus mit ihren Tauben. Die Farben haben namentlich in den zarten Abstufungen des Lichtes sehr gelitten, auch ist Manches übermalt, besonders in der Gruppe der Liebesgötter, welche mit den Waffen des Mars spielen. Hennert konnte an diesem Bilde noch besonders das sanfte und weiche Kolorit loben, welches durch die von den Spiegeln darauf reflektierten Lichtstrahlen so lebhaft wurde, dass dieselben sich in den gemalten Wolken und der Luft fortzupflanzen schienen; heute aber sind die Farben stumpf geworden und haben zu viele Veränderungen erlitten, um noch derartige Wirkungen hervorzubringen.

Dieser Raum diente zu den Abendunterhaltungen bei der Kronprinzessin, denn aufser vier Marmor-Spiegeltischen mit vergoldeten Füfsen befanden sich zwei eichene Spieltische in demselben. Über den Kaminen hingen die lebensgrofsen Kniestücke der Eltern des Kronprinzen von Pesne's Hand einander gegenüber, eine Einrichtung, welche leicht wieder hergestellt werden könnte, da sich noch zwei entsprechende Bildnisse in Rheinsberg befinden, von denen dasjenige des Königs auch, nach den Mafsen zu schliefsen, hier gehangen zu haben scheint. Heute befindet sich ein anderes, von Pesne 1739 in Rheinsberg gemaltes Bild hier: Apollo, wie er die Daphne verfolgt, ein mit grofser Liebe und Sorgfalt gemaltes, besseres Gemälde des Künstlers.

Zwei kleine Deckengemälde Pesne's befinden sich in den Nebenräumen des grofsen Musiksaales; auf dem einen sind mit Tauben spielende Amoretten, auf dem anderen ist Ganymedes, auf dem Adler sitzend, dargestellt, wie er der Venus eine goldene Schale reicht.

Das Hauptwerk aber der gemeinsamen Thätigkeit Knobelsdorffs und Pesne's aus der Rheinsberger Periode ist der grofse Musiksaal, noch heute der Glanzpunkt des Schlosses. Dieser Raum hat an jeder Langseite fünf Fenster, an der einen Schmalseite zwei Flügelthüren, an der anderen eine, welche in das kleine Turmzimmer führt, während an Stelle der zweiten Thür sich ein Fenster befindet; das fünfte Fenster auf der Hofseite führt auf das Dach der die beiden Türme verbindenden Kolonnade. Die aus hellem Stuckmarmor bestehenden Wände werden von zwölf Pilastern unterbrochen, deren Sockel und Kapitelle aus Holz geschnitzt und vergoldet sind. Über den Fenstern und den zwischen ihnen befestigten Spiegeln läuft eine auf- und absteigende Blumenguirlande von vergoldeter Holzschnitzerei, welche auf dem Scheitel eines jeden Fensters von einer grofsen Muschelschale gekrönt ist. In der Mitte jeder Schmalseite befindet sich ein Marmorkamin, denen zur Seite früher je zwei antike Hermen standen. Die Flügelthüren sind mit geschnitzten Ovidischen Geschichten verziert, welche früher vergoldet, jetzt aber überstrichen, mit ihren weifsgrauen Farbenmassen sehr die farben- und lichtfrohe Harmonie des Saales stören. Von der Decke hängen vier hübsche Glaskronen, Produkte der benachbarten Zechliner Glashütte, ehemals in ihrer Bestimmung unterstützt durch zwölf vergoldete Spiegelblaker. Das auf zwölf Pilastern ruhende Gesims trägt eine breite Hohlkehle und enthält in der Mitte jeder Seite Medaillons aus weifsem Stuck mit Amoretten in verschiedener Thätigkeit, welche wieder mit den Ecken, in denen vergoldete Attribute der Musik angebracht sind, durch Rankenornament verbunden sind. Gekrönt wird diese recht wirkungsvolle Ausschmückung durch das von Pesne im Jahre 1740 vollendete Deckengemälde. Allerdings hat es schon unendlich verloren; Vernachlässigung durch viele Jahrzehnte hindurch hat es arg mitgenommen, aber noch ist es immer möglich, sich ein getreues Bild von der ursprünglichen Farbenschönheit des Gemäldes und von der ganzen harmonischen Ausschmückung des Saales zu machen.

Die Mitte der Komposition nehmen die weifsen Rosse des Sonnengottes ein, welche eben ungestüm hervorbrechen, während von dem Wagen erst die vordere Spitze aus den Wolken hervorragt. Hinter ihnen ist die Blumen streuende Aurora auf ihrem goldenen Wagen eben umgewendet, um in die Pforte des Himmels wieder einzulenken. Auf dem einen Pferde des Sonnengottes reitet ein Amor, während das andere seinen Reiter abgeschleudert hat, der sich nur noch an den langen Zügeln hält; bei dem Sturze sind alle Pfeile aus seinem Köcher herausgefallen. Vor den Pferden schwebt Venus — geleitet von Amor mit der Fackel —, den Stern auf dem Haupte und Schmetterlingsflügel an den Schultern; sie streut Blumen auf die Erde und wird von einer Nymphe gefolgt, während eine Schar reizender Amoretten ihr mit einer grofsen Blumenguirlande vorauseilt. Vorn links entflieht die Nacht, ein schönes, dämonisches Weib mit Fledermausflügeln, im Schutze eines grofsen über ihr flatternden Mantels und gefolgt von allerlei Ungetümen und nächtlichen Vögeln. In der entgegengesetzten Ecke des Bildes aber sind zwei Nymphen damit beschäftigt, Thau auf die Erde zu giefsen; ein Amor probiert seine Pfeile und Boreas, unterstützt von pausbäckigen Windgöttern, zerstreut die bösen Dünste der Nacht.

Es wird vielfach angenommen, dass auf diesem Gemälde Apollo dargestellt gewesen sei mit den Zügen des Kronprinzen. So handgreiflich ist aber die Allegorie, welche sich thatsächlich auf das Zeitalter des kommenden Königs bezog, nie geworden. Abgesehen von der rücksichtslosen Kühnheit, welche darin dem so wie so misstrauischen Vater gegenüber bewiesen wäre, spricht keine der zuverlässigen gleichzeitigen oder etwas späteren Schilderungen Rheinsbergs von einer solchen Darstellung.

Bielfeld allerdings in einem Briefe vom 30. Oktober 1739 beschreibt das Deckengemälde so, als ob Apollo auf seinem Wagen sichtbar sei, indem er hinzufügt: »Diese Darstellung scheint allegorisch zu sein und auf eine Zeit anzuspielen, welche vielleicht nicht sehr entfernt ist«, aber er giebt zugleich eine gänzlich falsche Beschreibung der Reihenfolge der Gestalten. Auch sah Bielfeld das Deckengemälde nur im Entstehen, denn ein halbes Jahr später, bei der Thronbesteigung Friedrichs, ist es noch nicht vollendet, und es können noch immer Abänderungen gemacht sein, namentlich kann der Kronprinz eine derartige, vielleicht vom Künstler beabsichtigte kühne Verherrlichung verhindert haben. Jedenfalls beschreibt auch Hennert 1778 das Gemälde so, wie es noch heute vorhanden ist: »Die Hauptgruppe stellt die am Horizonte hervortretenden Pferde am Wagen der aufgehenden Sonne vor.« Apollo wird in seiner Beschreibung nicht genannt, das Bild stellt eben die Morgenröte dar, die kommende Sonne wird nur in den Rossen des Apollo angedeutet. Wenn gerade aus der Beschreibung Hennerts herausgelesen wird, dass im Mittelpunkte des Bildes sich Apollo mit den Zügen des Kronprinzen befunden habe, so beruht das jedenfalls auf einer sehr lebhaften Phantasie.

Wie die Beschreibung schon erkennen lässt, mangelt dem Bilde die einheitliche Komposition; einen Vorwurf von dieser Weitläufigkeit zu konzentrieren und organisch zu gliedern ging über die Kräfte des Künstlers. Man muss aber dem Gemälde gegenüber bedauern, dass Pesne 30 Jahre hindurch einer Beschäftigung mit dergleichen grofsen Aufgaben fern blieb; dem 56 Jahre alten Manne fehlte die Elastizität und die Erfahrung, um derartige an ihn gestellte Ansprüche nach jeder Richtung hin zu befriedigen; für seine Zeit und die Verhältnisse hat er Grofses geleistet und verdient die ihm gezollte Bewunderung. Auch ist trotz seiner Abgelegenheit im märkischen Sande dieses Kunstwerk nicht ohne Früchte für die Entwickelung der Kunst im Preufsischen Staate geblieben. Schinkel hat in seiner Jugend von dem benachbarten Neu-Ruppin aus dieses Deckenbild oft gesehen und in Entwurf und Kolorit taucht es wieder in seinen Entwürfen für die Gemälde in der Vorhalle des alten Museums auf, wie von Quast überzeugend nachgewiesen hat.[1]

Trotz der ihn jedenfalls sehr in Anspruch nehmenden Deckengemälde und seines zeitweiligen Aufenthaltes in Berlin hat Pesne noch eine ganze Reihe von Bildnissen in und für Rheinsberg gefertigt, darunter gerade die interessantesten des Kronprinzlichen Freundeskreises. Diese Porträts sind teilweise die besten, welche er überhaupt gemalt hat; man merkt deutlich die Anregung durch die künstlerische Umgebung und die Teilnahme, welche seinen Arbeiten gewidmet wird. Unter Friedrich Wilhelm I war sein Atelier geradezu zur Bilderfabrik geworden, so dass wir wenig Gemälde finden, welche ganz von seiner Hand gemalt sind. Hier in Rheinsberg dagegen hat er den Kronprinzen und seine Gemahlin, Keyserling, Knobelsdorff, Jordan u. A. in künstlerischer und charakteristischer Weise verewigt, welche diese Bildnisse für die Geschichte dieser Zeit höchst wertvoll macht. Knobelsdorffs geistreicher, mächtiger Kopf (in Sanssouci) ist von vollem braunem ungepudertem Haar umwallt, die sinnenden braunen Augen liegen tief unter den starken Stirnknochen, die Hände auf den Pallasch gestützt, steht er fest und sicher da, und zeigt in seiner kernigen, abgerundeten Erscheinung, wie treffend Bielfelds

[1] Siehe »Bär«, XIII, No. 26: Pesne's und Schinkels Ideen zu Freskomalereien in Rheinsberg und Berlin. Aus handschriftlichen Aufzeichnungen des verstorbenen Konservators von Quast.

oben erwähnte Charakterisierung ist: »eine deutsche Eiche im Garten von Marly«. Wie ganz anders erscheint uns dagegen der Liebling Friedrichs, Cäsarion, der Graf von Keyserling (Königliches Schloss in Berlin), und wie entsprechend ist sein Bildnis der Vorstellung, welche wir von ihm gewonnen haben. Im blauen Rock, der das Hemd unbedeckt lässt, sehen wir ihn eben von der Jagd zurückgekehrt, die Flinte im Arm, wie er sich aus einer Korbflasche ein Glas Wein einschenkt; die Wirkungen eines geistreichen Witzes spiegeln sich noch auf seinen lebendigen heiteren Zügen, welche erraten lassen, dass er auch ein Mann ist, der den Inhalt der Flasche wohl zu würdigen versteht. Zu dem gedankenvollen klarblickenden Künstler, zu dem geistreichen witzsprühenden Lebemanne gesellt sich als Dritter im Bunde der elegante schwermütig dreinschauende Jordan (Königliches Schloss in Berlin), der litterarische Vertraute des Kronprinzen. Er sitzt an seinem Schreibtisch, auf dem die Lieblingsdichter Ovid und Horaz liegen und scheint über eine neue, wichtige Frage nachzusinnen. Unwillkürlich fallen mir die bei Koser citierten Verse Friedrichs ein, zu denen die Bildnisse gleichsam als Illustrationen dienen:

»Der gute Jordan liebt nächtlich gelehrtes Wachen:
Cäsarion zieht vor die Flaschen leer zu machen.«

Von den Bildnissen der Kronprinzessin aus dieser Zeit ist eines der schönsten ein Kniestück, im Besitze des Freiherrn von Buddenbrock auf Schloss Pläswitz, wahrscheinlich ein Geschenk der Prinzessin an ihre Hofdame, Juliane von Walmoden, bei deren Verheiratung im Jahre 1740 mit dem Major und Adjutanten des Kronprinzen, von Buddenbrock.

Die noch zahlreich in Rheinsberg vorhandenen Blumen- und Fruchtstücke, welche als Superporten dienen, sind sämtlich von Augustin Dubuisson, dem Schwager Pesne's, gefertigt, der oft die Blumen in den Bildern seines Schwagers gemalt hat, so namentlich auch in dem grofsen Deckengemälde in Rheinsberg. Der Bildhauer Friedrich Christian Glume arbeitete an den Verzierungen des Schlosses und auch einige Statuen für den Garten, welche aber heute nicht mehr vorhanden sind. Als Holzbildhauer, von dem die meisten Schnitzereien in der Zimmerdekoration herrühren, wird uns von Hennert der Artillerist Scheffler genannt, von dem keine weiteren Nachrichten überliefert sind.

Grofses Interesse widmete der Kronprinz der benachbarten Zechliner Glashütte, deren Produkte er häufig verschenkte und deren Besichtigung oft zur Unterhaltung der Hofgesellschaft diente. Bielfeld sah dort ein grofses Deckelglas, das vom Kurfürsten von Köln bestellt war und dessen Wert er auf 100 Louisd'or schätzte. Der Kronprinz liefs 1740 daselbst einen Konfekttisch verfertigen, um ihn seiner Schwester in Braunschweig zu schenken, an dem 6 Glasschneider 3 Jahre lang arbeiteten und der auf 8000 Thaler geschätzt wurde.

Dass der Kronprinz selber malte, ist bekannt, doch verraten die von ihm erhaltenen Gemälde keine hervorragende Begabung und erregen nicht das Interesse, wie die »in tormentis« gemalten Bilder seines Vaters. Immerhin war Friedrich im Stande, seine Bauprojekte in genügender Weise zu skizzieren, um seinen Architekten Anhaltspunkte für die Entwürfe zu geben. Auch die Kronprinzessin malte, wenigstens in Rheinsberg, denn sie sendet im Jahre 1738 ihrem Schwiegervater ein von ihr gemaltes Bildnis.

Dieses intime Verhältnis Friedrichs zur Kunst, die grofse Rolle, welche dieselbe während seines Rheinsberger Aufenthaltes unter der Leitung eines Mannes wie Knobelsdorff in seinem Leben spielte, berechtigte zu den schönsten Hoffnungen für seine Regierungszeit, von denen aber im weiteren Sinne nur wenige erfüllt wurden. Denn Friedrich der Grofse hat den bildenden Künsten nie eine allgemeine Bedeutung zugestanden, für ihn waren sie nur ein Mittel zur Verschönerung seiner Umgebung, zur Erholung, zum heiteren Lebensgenuss; er hat wenig dazu gethan, den Sinn für



G. W. von Knobelsdorff
Ölgemälde von A. Pesne. Schloss Sanssouci

sie in seinem Volke zu wecken und auszubilden. Unter »les beaux arts« verstand er Poesie, Philosophie u. s. w., aber nicht die bildenden Künste, ja, in seinen »Épître sur la nécessité de cultiver les arts« vom 24. April 1740 werden sie gar nicht erwähnt, und am 1. Juni desselben Jahres kann er an Voltaire schreiben: »L'industrie de l'esprit est bien préférable à l'industrie mécanique des artistes. Un seul Voltaire fera plus d'honneur à la France que mille pédants, mille beaux esprits manqués et mille grands hommes d'un ordre inférieur.«

Während in Rheinsberg Watteau und seine Schüler die dominierenden Künstler für den Geschmack Friedrichs waren, hat er diese seine Vorliebe als König bald geändert

zu Gunsten der Vlamen und Italiener. Schon am 14. Dezember 1754 schreibt er an Darget nach Paris, der ihm wieder eine Kollektion von 10 Bildern Lancrets angeboten hatte, dabei auf die Vorliebe des Königs für diesen Meister hindeutend: »Quant aux tableaux dont vous me parlez, je vous dirai, que je ne suis plus dans ce goût-là, ou plutôt, j'en ai assez dans ce genre. J'achète à présent volontiers des Rubens, des van Dyck, en un mot, les tableaux des grands peintres, tant de l'école flamande que de l'école française. Si vous en savez quelqu'un à vendre, vous me ferez plaisir de me l'indiquer.« Zu dieser Geschmacksänderung hatten wahrscheinlich die Besuche Dresdens beigetragen, wo Friedrich die Galerie zu öfteren Malen eingehend besichtigte.

In Rheinsberg hatte sich der Kronprinz in Bezug auf die Kunst ganz von Knobelsdorff leiten lassen und wir können uns lebhaft in die Seele der Künstler hineindenken, welche seine Regierung mit der aufgehenden Sonne verglichen, welche die Schatten der Nacht vertreiben würde. Sehr humoristisch wirkt der Ausdruck dieser Erwartungen beim Eintreffen der Nachricht vom Tode Friedrich Wilhelms I, welche Knobelsdorff dem schlafenden Bielfeld überbrachte und dabei im Dunkeln den Tisch umstiefs, auf dem derselbe sein Geld niedergelegt hatte: »Wer wird sich jetzt mit Pfennigen aufhalten, bald wird es Dukaten auf uns regnen«, rief Knobelsdorff dem ängstlich um sein Geld bemühten Bielfeld zu. Zunächst schienen sich auch die Erwartungen erfüllen zu wollen; die Bauten des Opernhauses, des neuen Flügels am Charlottenburger Schlosse, Sanssouci und die Bauten am Stadtschlosse in Potsdam folgten sich rasch, ja, überstürzten sich förmlich; aber der König kehrte aus den Kriegen ein Anderer heim, als er hineingegangen war. Er war nicht mehr der leicht lenkbare Schüler, sondern die ungeheuern Erfolge auf militärischem und politischem Gebiete, welche er ganz sich selber verdankte und denen gegenüber diese Fragen von verschwindender Geringfügigkeit waren, hatten ihn verlernen lassen, auf irgend einem Gebiete der Leitung eines Anderen zu folgen; er wollte in Allem unbedingter Herr sein auch in der Kunst, und darin zeigt sich auch seine geringe Schätzung derselben um ihrer selbst willen. Knobelsdorff aber war nicht der Mann, seine künstlerische Überzeugung irgend Jemandem, auch seinem König nicht, zu opfern, und grollend schieden sie von einander, um sich in den letzten Lebensjahren Knobelsdorffs nicht mehr zu sehen. Wie hoch aber im Herzen der König den Lehrer seiner Jugend verehrt hat, das zeigt uns die von ihm verfasste Gedenkrede auf Knobelsdorff, welche er in der Akademie verlesen liefs. Darin sagt er unter Anderem auch Folgendes über Knobelsdorffs Charakter: »Monsieur de Knobelsdorff avait un caractère de candeur et de probité qui le fit estimer généralement; il aimait la vérité et se persuadait qu'elle n'offensait personne; il regardait la complaisance comme une gêne, et fuyait tout ce qui paraissait contraindre sa liberté; il fallait le connaître particulièrement pour sentir tout son mérite.« Auch weifs Friedrich Knobelsdorffs Bedeutung als Künstler vollkommen und treffend zu würdigen, wenn er von ihm sagt: »Il embellissait l'architecture par un goût pittoresque, qui ajoutait des grâces aux ornements ordinaires; il aimait la noble simplicité des Grecs et un sentiment fin lui faisait rejeter tous les ornements qui n'étaient pas à leur place.«

Pesne und Knobelsdorff, die Genossen und Lehrer seiner Jugend, sind die einzigen Künstler, welche wir, um Friedrichs des Grofsen Verhältnis zu den bildenden Künsten ins Auge zu fassen, einer genaueren Betrachtung unterwerfen müssen, nicht die Künstler der zweiten Hälfte des XVIII Jahrhunderts, zu denen der König in keiner engeren Beziehung stand. Auch Chodowiecki ist hier nicht heranzuziehen; dessen Bedeutung wurzelt in einem ganz anderen Boden, im Berliner Bürgertum und in

seiner engen Verbindung mit der aufstrebenden deutschen Litteratur, deren Verherrlichung er seine Kräfte widmete, unabhängig und ungefördert vom König und vom Hofe. Mit Recht prangen daher Pesne's und Knobelsdorffs Namen als die einzigen Künstlernamen am Denkmal Friedrichs des Grofsen; kein anderer wäre dort am Platze gewesen.

Verzeichnis von Gemälden, Zeichnungen und Radierungen von G. W. von Knobelsdorff

A. Gemälde.

1. Friederike Dorothea, Gräfin v. Schlippenbach im Maskenkostüm. Kniestück. Auf der Rückseite bezeichnet: Gräffin Schlippenbachen | Friderica Dorothea | 1733 | verfertiget durch den von | Knobelsdorff | In Schwedt. || h. 28, br. 22½ cm. Dessau; Amalienstift.

2. Page von Münsterberg in ganzer Figur im Maskenkostüm. Auf der Rückseite bezeichnet: von Munsterberg Page | vertiget (sic) durch den von | Knobelsdorff | in Schwedt 1733 || h. 28, br. 22½ cm. Dessau; Amalienstift. Pendant zum vorigen.

3. Friedrich Wilhelm I. Kniestück, von vorn gesehen, in der Uniform seines Leibregiments. Gemalt Frühling 1737. h. 142, br. 110 cm. Neues Palais in Potsdam; Privatbesitz Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen.

4. Sophie Dorothea, Gemahlin Friedrich Wilhelms I. Kniestück, sitzend in einem roten Sessel. h. 142, br. 109 cm. Neues Palais. Pendant zum vorigen.

5. Friedrich der Grofse, Brustbild, im Profil nach rechts gewandt. Gemalt in Rheinsberg. h. 74, br. 56 cm. Königliches Schloss in Berlin. Wiederholung im Besitz des Herrn Landschaftsrats von Pfuel in Jansfelde. h. 80, br. 64 cm. Wiederholung des Kopfes allein, in Pastellfarben, im K. Schlosse Schönhausen.

6. Derselbe in ganzer Figur. Gemalt in Rheinsberg. Aus dem Nachlass der Königin Elisabeth Christine. h. 61, br. 50 cm. Königliches Schloss in Berlin.

7. Tanzende Gesellschaft im Freien, in Kostümen à la Watteau. Gemalt in Rheinsberg um 1739. h. 235, br. 125 cm. Neues Palais in Potsdam.

8. Konzertierende Gesellschaft. Pendant zum vorigen. h. 235, br. 125 cm. Ebenda.

9. Weibliches Brustbild, von vorn gesehen, nach der Tradition das Bildnis der Geliebten des Malers. Im Besitze des Verfassers. h. 40, br. 33 cm.

10. Ansicht von Potsdam. Bezeichnet: v. K. 1750. h. 80, br. 119 cm. Schloss Sanssouci.

Die drei angeblich von Knobelsdorff herrührenden Landschaften in Charlottenburg sind nicht von ihm, sondern von Dubois gemalt.

Aufser diesen Gemälden hat Knobelsdorff noch eine ganze Reihe von Staffagen in den Landschaften seines Freundes Dubois gemalt. Solche Bilder finden sich mehrfach im Stadtschlosse von Potsdam, in Sanssouci und im Schlosse von Schwedt a. O.

B. Zeichnungen.

1. Skizzenbuch der italienischen Reise 1736/37. 87 grofse Quartblätter. Angeheftet ein Bruchstück eines zweiten Skizzenbuches aus Italien. 16 Blätter. Besitz des Verfassers.

2. und 3. Zwei kleine Skizzenbücher, hauptsächlich mit dekorativen Entwürfen aus dem Anfange der vierziger Jahre. Hohenzollern-Museum.

4. Grofser Klebeband mit 125 Zeichnungen, sämtlich von Knobelsdorff: Landschaften, Porträts und Studien nach Gemälden. Besitz des Verfassers.

5. Die Entwürfe zum Opernhause. Alter Originalband mit eigenhändiger Widmung an den König. Königliches Kupferstich-Kabinet in Berlin.

6. 30 Zeichnungen: Landschaften mit Motiven aus Rheinsberg, Potsdam, Charlottenburg u. s. w., Baumstudien und Einzelfiguren. Königliches Kupferstich-Kabinet in Berlin.

7. Einige Zeichnungen befinden sich in der sogenannten Piperschen Sammlung in der Königlichen Hausbibliothek in Berlin.

8. Einige architektonische Zeichnungen für Rheinsberg und andere Schlösser befinden sich im Königlichen Hof-Bauamt.

C. Radierungen.

1. Parklandschaft mit Architektur. Im Vordergrunde ein Herr und zwei Damen. Die Zeichnung dazu im Königlichen Kupferstich-Kabinet. Bezeichnet im Unterrande: Baron de Knobelsdorff fec. h. 208, br. 170 mm.

2. Parklandschaft mit einem Herrn und einer Dame. Bezeichnet auf einer grofsen Urne im Hintergrunde: v. K. (im Gegensinne) und im Unterrande: Baron de Knobelsdorff. I. Vor der Bezeichnung im Unterrande. II. Wie beschrieben. h. 209, br. 170 mm.

Dieses Blatt findet sich in einer Folge ornamentaler Darstellungen unter dem Titel: Sammlung geätzter Blätter von F. W. Höder u. B. v. Knobelsdorf im Verlage bey A. L. Krüger in Potsdam.

D. Stiche nach Knobelsdorff.

Dr. Bernhard Feldmann. Hüftbild, von vorn gesehen. Unterschrift: Bernhard Feldmann | Der Arzney gel. Doctor, Practicus u. | Physicus des Ruppinischen Creises | geb 1704 in Berlin. || v. Knobelsdorf. pinx 1738. — Glassbach sculp. 1772. h. 168, br. 104 mm.

EINE MADONNENSTATUE VON BENEDETTO DA MAJANO

VON HUGO VON TSCHUDI

In dem rechten Querschiff des Domes von Prato steht in einer schmucklosen Nische ein Marienbild, das Jeden festhält, der in dem kleinen toskanischen Städtchen den Ablegern, welche die Kunst des nahen Florenz hier getrieben, nachspürt. Auf einen einfachen Thronsessel hat sich die jungfräuliche Mutter niedergelassen und blickt weltvergessen ins Weite. Mit beiden Händen hält sie das auf ihrem Schofse sitzende Christkind, dessen drallen Körper nur ein um den Unterleib geschlungenes Tuch leicht verhüllt. Der Knabe lehnt sich fest an die Mutter und sieht mit grofsen Augen geradeaus, während er die Rechte zum Segnen erhebt. Der Mantel, der über Maria's Schultern liegt, wird unter der Halsgrube von einer Nestel zusammengehalten und fällt in reichen Falten von den Knieen bis auf die nackten, nur mit Sandalen bekleideten Füfse herab. Auf dem Postament, das die Statue trägt, ist eine Marmortafel angebracht mit dem von Maria und Johannes betrauerten Christus,



BENEDETTO DA MAJANO

MARIA MIT DEM KINDE

BEMALTE THONSTATUE. ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN



in flachem Relief. Über den unteren Rand derselben läuft die Inschrift: IVLIANVS · ET · IOVANNI · ET · BENEDITVS · MAIANII · LEONARDI · F · HANC ARAM · POSVERVNT · SCVLPSERVNTQVE · MCCCCLXXX. Gearbeitet und gestiftet wurde aber der Altar von den Gebrüdern da Majano für das vor den Thoren von Prato gelegene Kirchlein Sta. Maria dell' Ulivo, nach dem das Bildwerk heute seinen Namen führt: Madonna dell' Ulivo. Dort stand es in einem Marmortabernakel auf einem Altar, den als Antependium die zuvor genannte Pietà schmückte. Bekrönt wurde das Tabernakel von zwei Leuchtertragenden Engeln in Terrakotta, die nach Vasari's Zeugnis ebensowenig wie die Madonna bemalt waren.

Was nun den Anteil der drei Künstler an der Herstellung ihrer Stiftung betrifft, so ist die neuere Forschung geneigt, die Beweinung Christi, die sich als etwas charakterlose Nachbildung nach der gleichen Darstellung Desiderio's an seinem Ciborium in S. Lorenzo giebt, auf Rechnung der beiden älteren Brüder zu setzen. Allerdings steht diese Annahme auf nicht ganz festen Füfsen. Von Giovanni, der überdies 1480 schon gestorben war, kennen wir keinerlei Arbeit die als Anhaltspunkt für eine Bestimmung dienen könnte, und Giuliano ist uns nur als Intarsiator und Holzbildner bekannt. Vielleicht kommt man der Wahrheit am nächsten, wenn man die Mitwirkung dieser Beiden auf den architektonischen Aufbau und die dekorative Ausstattung des Altars beschränkt.

Das aber bleibt aufser Zweifel, dass der Löwenanteil an der Ausführung der Stiftung dem Jüngsten, Benedetto, zufiel. Die beiden Engel vom Tabernakelsims sind freilich verschollen, aber das Motiv kehrt in seinen Werken so häufig wieder, dass man schon nach der Schilderung Vasari's auf Benedetto als den Urheber schliefsen darf. Mit voller Sicherheit kann man ihm dagegen die Madonnenstatue selbst zuschreiben. In der mädchenhaften Zurückhaltung und dem still verklärten Antlitz der jugendlichen Mutter in Prato klingt erkennbar die Erinnerung nach an die Maria aus der Verkündigungsgruppe am Grabmal des hl. Savinus in Faenza. Denn dieses merkwürdige Werk gehört gewiss, wie schon Bode, auf eine lokale Tradition gestützt, nachwies, in die Jugendzeit des Meisters. Der eigentümliche Stil Benedetto's ruht hier noch wie in der Knospe, noch ganz beherrscht von dem Vorbild Antonio Rossellino's, dessen Marcolino-Monument auch für die Gesamtanordnung des Grabmals bestimmend war. Selbst in den eindringlich geschilderten Reliefscenen, die am unmittelbarsten auf Benedetto's Reife hinweisen, verleugnet sich nicht die Bekanntschaft mit der Darstellung des dozierenden Gelehrten an Rossellino's Grabdenkmal des Filippo Lazzari in Pistoja. Schliefst dergestalt die Madonna dell' Ulivo nach rückwärts an dieses früheste unter Benedetto's Werken an, so verbinden sie mannigfach viel deutlicher sprechende Beziehungen mit den späteren Arbeiten des Meisters. Vor Allem sind es die Typen der Maria und des Kindes, die sich gerade an den persönlichsten seiner Schöpfungen, den Madonnenbildern am Grabmal der Maria von Arragon zu Neapel und an den Altären von S. Gimignano wiederholen. Im Vergleich mit der verallgemeinerten Schönheit seiner allegorischen Figuren und holdseligen Engelsgestalten behalten sie durchweg den beinahe herben, porträthaften Zug, dem die Marienstatue von Prato ihren bestrickenden Reiz verdankt.

Es war nötig, hier in kurzen Worten die stilistische Zuständigkeit der Madonna dell' Ulivo zu revidieren, um festen Grund für die Bestimmung des Bildwerkes zu gewinnen, das im Laufe des verflossenen Jahres in Besitz der Berliner Museen gelangt ist und von dem der beistehende Farbenlichtdruck ein getreues Abbild giebt. Denn ein Blick auf die beiden Statuen lehrt, dass sie nicht nur derselben Künstlerhand,

sondern auch der nämlichen Phase der künstlerischen Entwickelung angehören. Hier wie dort hat die gleiche jungfräulich zarte Frauengestalt mit dem schlanken Hals und dem lieblichen Antlitz, dem die hochgeschwungenen Brauen und der fein bewegte Mund eine so individuelle Gefühlsstimmung verleihen, Modell gesessen. Auch ihr Kostüm ist dasselbe geblieben, das hochgegürtete Gewand, der weite Mantel, der die Figur vom Scheitel bis zu den Füfsen umhüllt, und das leichtere, das Gesicht umrahmende Kopftuch. Wie Zwillingsbrüder erscheinen die beiden Jungen, deren frische Leiber und runde Lockenköpfe nur Lebenslust athmen, und die in ihrem naiven Ernst, mit dem sie Segen spenden, an jene Kleinen erinnern, die zur Weihnachtszeit von ihren Spielen weg auf die Tribüne in Araceli gestellt, die unverstandene Weisheit predigen. Selbst die eigenartige Form des Postaments, das, aus dem Sechseck konstruiert, durch zwei einspringende Winkel eine reichere Gliederung erhält, stimmt bei beiden Werken überein.

Und doch besteht ein nicht unwesentlicher Unterschied zwischen den zwei Marienbildern. Der Madonna dell' Ulivo gegenüber zeigt die Berliner Statue nicht nur eine höhere Freiheit der künstlerischen Gestaltung, sondern auch eine gröfsere Bestimmtheit der individuellen Durchbildung. Mit geradem, regungslosen Oberkörper sitzt jene auf ihrem Thron. Die parallel gestellten Augenaxen lassen den Blick in eine unbekannte Ferne schweifen; indem er an nichts Fassbarem haftet, scheint er sich ins Unendliche zu verlieren. Es ist ein Träumen mit offenen Augen, bei dem nur das leise um die Lippen spielende Lächeln die Seligkeit des Traumes verrät. Und die Ruhe der Mutter hat sich der Haltung des Kindes mitgeteilt, das, ganz nach vorn gewandt, still auf ihrem Schofse sitzt.

Im Vergleich mit dieser Befangenheit der Stellung, ist es ein warmer Strom von Leben und momentaner Bewegung, der sich durch das andere Madonnenbild ergiefst. MATER GRATIAE steht auf dem Sockel, und als die Gnadenmutter, wendet sie sich huldvoll der Gemeinde zu. Was das Motiv hier an Bestimmtheit, das hat es auch an Reichtum der Details gewonnen. In einer raschen Drehung kehrt sich das Christkind nach der Seite, von der die Gläubigen nahen. Diese eine Bewegung aber ist es, aus der sich mit sicherer Konsequenz die ganze Mannigfaltigkeit der Komposition entwickelt. Schon im Kinde selbst folgt sofort auf die Aktion die nach Herstellung des Gleichgewichts strebende Reaktion. Dem nach vorn geneigten Kopf und Oberkörper sucht das nach rückwärts sich streckende rechte Bein das Gegengewicht zu halten. Selbst der segnend erhobene rechte Arm drängt in seinem oberen Teil mit samt der Schulter nach hinten. Zu diesen unwillkürlichen Reflexbewegungen tritt die bewusste Sorge der Mutter. Schützend legt sich ihre linke Hand um den Leib des Kindes, und während ihr Körper der Wendung desselben nachgiebt und an dem vorgeschobenen Fufs eine genügende Stütze findet, zieht die rechte Hand das Tuch, mit dem das Kind umwickelt ist, straff zu ihrem Gürtel empor. Nur das Haupt bewegt sich frei auf dem schlanken Hals und folgt mit leichter Neigung dem Blick, der nach der Richtung geht, wohin der Jesusknabe segnet. So kommt, neben dem ganz realistisch ausgestatteten Motiv der ihr Kind haltenden Mutter, der besondere Gehalt des Gnadenbildes, das sich nicht in statuarischer Ruhe abschliefst, sondern dem hülfesuchenden Erdenjammer seine Seele öffnet, zu vollster Geltung. Bewundernswert ist aber vor Allem, welche geringe Mittel in Bewegung gesetzt werden, um den lebendigen Rhythmus der Linien zu wecken und wie nirgends der nötigste Kraftaufwand einem bestimmten formalen Motiv zu Liebe überschritten wird. Gerade darin steht dieses Werk

dem Wesen der besten Antike weit näher als die meisten Schöpfungen der ihr so viel sichtbarer nachstrebenden Hochrenaissance.

Es ist keine Frage, dass der Charakter teilnahmsvoller Menschlichkeit, der Mutter und Kind auszeichnet, nicht zum wenigsten mit bedingt wird durch die trefflich ausgeführte und gut erhaltene naturalistische Bemalung, die keinerlei Abstraktion von der Erscheinung des irdischen Lebens verlangt und in der koloristischen Wirkung ein wesentliches Stimmungselement beibringt. Wer symbolisierender Spekulation zugänglich ist, mag das Fehlen der Farbe bei der Madonna dell' Ulivo, die nach Vasari eben deshalb so schön ist, als wäre sie von Marmor, aus dem andersgearteten Wesen jenes Marienbildes erklären.

Was diesen beiden Statuen auch in rein technisch-formaler Beziehung einen ersten Platz unter allen Werken Benedetto's anweist, ist der Umstand, dass sie nicht in Marmor, sondern in Thon ausgeführt sind. Die künstlerische Konzeption tritt in ihnen unverkümmert in die Erscheinung. Kein Geselle hat daran gerührt und durch die handwerksmäfsige Umsetzung in Stein die Frische der Empfindung abgestreift. Denn es lässt sich kaum bezweifeln, dass Benedetto, wie die meisten der florentiner Marmorbildner seine künstlerischen Gedanken stets zuerst in weichem Thon verkörperte. Ein überzeugendes Beispiel bieten die vier in Siena und im Berliner Museum befindlichen Terrakottareliefs aus der Franzlegende, deren künstlerische Ueberlegenheit über die gleichen Darstellungen an der Kanzel von Sta. Croce zu Florenz in ihnen ohne Frage die ersten Entwürfe des Meisters erkennen lässt.



Madonna dell' Ulivo.
Dom zu Prato. Thonfigur von Benedetto da Majano.

Von den beiden Marienstatuen ist eine Marmorausführung nicht bekannt. Sie waren wohl auch kaum als Modelle, sondern von vornherein als selbständige Terrakottawerke gedacht. Die eine, die fromme Stiftung des Künstlers und seiner Brüder, die andere, das Gnadenbild eines stillen Klosters; da mochte man sich mit geringem Aufwand bescheiden und hat wohl als Unzulänglichkeit empfunden, was wir heute als Vorteil rühmen.

Ueberblickt man die Gestaltenreihe, die Benedetto geschaffen, so hebt sich die Berliner Madonna in ihrer stillen Gröfse um Kopfeslänge über alle ihre Genossen heraus. Der Künstler steht in diesem Werk in der That auf der Höhe seines Talentes. Er hat sich aus der Abhängigkeit und Unsicherheit der frühesten Schöpfungen völlig emporgearbeitet und selbst die Gebundenheit der stilistisch sonst so nahestehenden

Madonna dell' Ulivo hinter sich gelassen. Was aber nachher folgt, leidet bei allem verführerischen Liebreiz an einer Weichlichkeit der Bildung und einem Manierismus vor Allem des gebauschten und geblähten Faltenwurfs, die nirgends eine volle Wirkung aufkommen lassen. Hier aber geht die Rechnung zwischen Inhalt und Erscheinung so rein auf, wie in wenigen Werken des Quattrocento. Noch ganz aus dem Wesen und auf den Voraussetzungen des realistischen Zeitalters erstanden, tritt in der Fülle von Anmut und dem Verständnis für den Wohllaut der Linien ein Element hinzu, wie es in gleichem Mafse, wenn auch nicht mit derselben Unabsichtlichkeit, erst wieder in den Werken vom Anfang des folgenden Jahrhunderts lebendig wird.

AUS DEM KUNSTMUSEUM DER SCHULE ZU RUGBY

VON AUGUST SCHMARSOW

Während an englischen Universitäten für kunsthistorische Vorlesungen und eine wissenschaftliche Anregung der akademischen Jugend nach dieser Richtung hin noch sehr wenig gesorgt ist, muss anerkannt werden, wie viel bereits an verschiedenen Unterrichtsanstalten für praktische Schulung in bildender Kunst gethan worden. Da besitzt Cambridge sein Fitzwilliam-Museum, das mit leichter Mühe zu einem kunsthistorischen Institut ausgebildet werden könnte, und in Oxford besteht neben der kostbaren Sammlung von Zeichnungen Raphaels, Michelangelo's u. A. auch eine, von Ruskin ins Leben gerufene Kunstschule, ja ein Meisteratelier für einen Maler, das doch über die Zwecke einer Universität schon hinausgeht. — Gelegentlich hat aber der liberale Sinn von Privatbesitzern in treuer Anhänglichkeit an die Stätten ihrer Jugenderziehung auch da Gutes gestiftet, wo wir Deutsche es garnicht erwarten. So erhebt sich bei einer Knabenschule neben den herrlichen grünen Tummelplätzen und der Kapelle für den Gottesdienst, in einer Reihe mit den Hallen für Ballspiel und Gymnastik, auch wohl ein Heiligtum der bildenden Künste, wo nicht nur gezeichnet und gelesen wird, sondern sich auch Gelegenheit bietet, gute Kunstwerke zu sehen, den Geschmack zu erziehen und die Anschauung zu bereichern, — was in der Erzählung des Lehrers von Babylon und Ägyptenland, von Hellas und Rom, von Frankreich und Italien dem Schüler sonst ein leerer Name bleibt, auf einmal in lebendige Vorstellung zu übersetzen.

Ich habe ein Beispiel im Auge, das allerdings besonders bevorzugt sein mag: das »Art Museum« in Rugby-School. Es besteht vorerst nur aus einem Saal oberhalb der Bibliothek und macht so durchaus nicht den Anspruch, mehr zu sein, als einer Schule ziemt; es prahlt nicht durch luxuriöse Ausstattung, weil etwa einem reichen Stifter gefallen hätte, seine fragwürdige Hinterlassenschaft in Marmorhallen auszubreiten. In bescheidenem Gewande steckt wertvolle Gediegenheit; jeder Einsichtige muss begreifen, dass innerhalb der natürlichen Begrenzung als Teil einer Schulanstalt in aller Stille viel Gutes gewirkt werden kann.

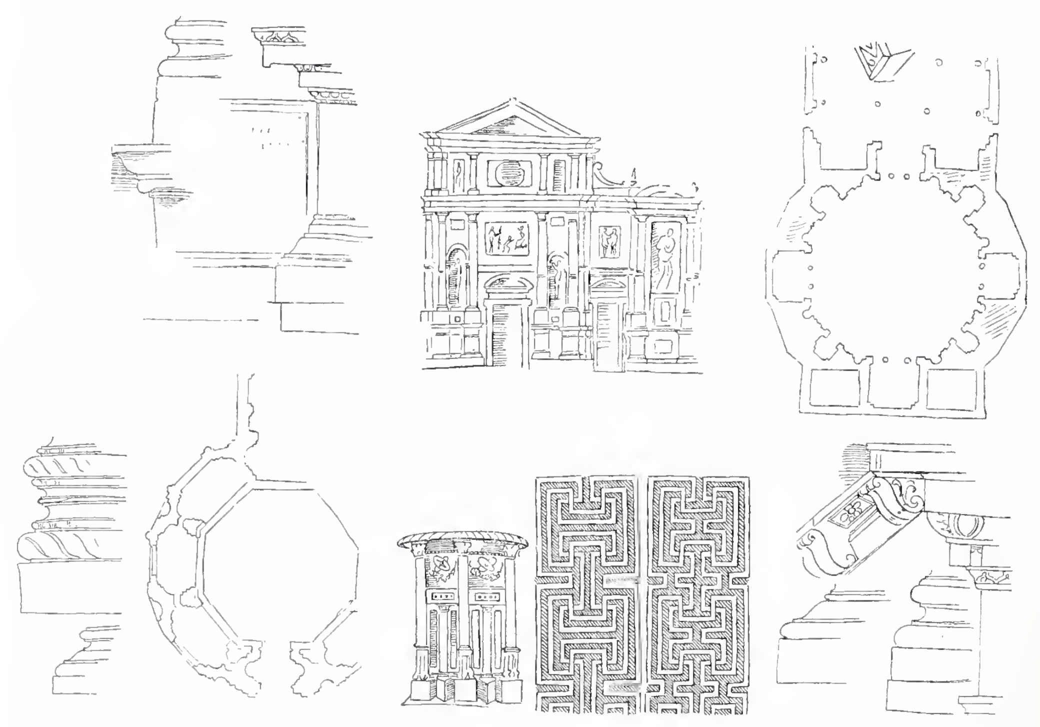
Der Sohn eines früheren Lehrers von Rugby-School, M. Matthew H. Bloxam, der als Vizepräsident der »R. Society of Antiquaries« und als Verfasser von »The Principles of Gothic Ecclesiastical Architecture« bekannt ist, hat nun dem Kunstmuseum noch einen wertvollen Schatz überwiesen, der für mich die Veranlassung meines Besuches war: eine Sammlung von Zeichnungen alter Meister, die grofsenteils schon aus dem Besitz seines Oheims, Sir Th. Lawrence auf ihn gekommen und durch andere Schenkungen vermehrt ward. Die Liebenswürdigkeit des Vorstehers T. M. Lindsay ermöglichte mir eine kritische Durchsicht dieser vielfach durch so vertrauenerweckende Sammlerzeichen wie die Ottley's, Sir Joshua Reynolds, Lawrence's, zum Teil sogar durch ältere, wie Richardsons, Thornhills u. A., beglaubigten Blätter. Ich will über ein paar Hauptsachen, besonders zwei Stücke, welche die Raphael- und Michelangeloforschung angehen, hier kurze Nachricht geben.

Ein deutscher Künstler, den die Engländer zu den Ihrigen rechnen, ungefähr wie die Deutschen Shakespeare, wird hier, wie billig, an erster Stelle begrüfst: Hans Holbein der Jüngere. Eine kleine kreisrunde Federzeichnung, der Hauptsache nach als Grisaille durchgeführt, stellt die Halbfigur des im Wasser versinkenden Tantalus dar, wie er vergebens nach den Früchten des Baumes schnappt, dessen reichbeladene Zweige sich im Winde zu ihm neigen und wieder entfliehen. Gesicht und Hände sind naturfarben, auch die Blätter grün, die Früchte golden und der Himmel blau. Es ist eine von jenen Perlen, die zu einem Spiel gehört haben sollen, also jedenfalls aus einer mythologischen Folge, aus der ich andere Stücke in Chatsworth gesehen.

Von älteren Italienern begegnen uns zunächst ein paar Florentiner. Von Raffaellino da Firenze hätten wir einen anbetenden Engel zu nennen, da er, ganz in der Art wie jene rötlichen Blätter mit derben Umrissen in der Uffiziensammlung zu Florenz behandelt, eben diesem Nachfolger Botticelli's gehört, der das Kirchlein S. Martino mit Lünettenbildern geschmückt hat. Es ist nicht der Schüler Filippino's, Raffaellino del Garbo. Dann erscheint Fra Bartolommeo auf seiner Höhe in einem Propheten, der, vortrefflich in schwarzer Kreide gezeichnet, durch den eigentümlichen Hut und die Wendung mit der Schrifttafel nach rechts als Studie zu einem der beiden Gemälde in der Tribuna der Uffizien erkannt wird. Leider ist das Blatt nicht frei von Ueberarbeitung.

Aus Raphaels letzter römischer Zeit, wohl aus dem Jahre 1517, stammt die Tuschzeichnung zum Pariser Bilde »St. Michaels Sieg über Satanas«. Das Blatt ist überaus sorgfältig gezeichnet, fein mit dem Bisterpinsel durchgeführt und weifs gehöht. Wir haben unbedingt die endgültige Vorlage für das Gemälde vor uns, das zwischen März 1517 und Mai 1518 in Raphaels Atelier vollendet ward, um als Geschenk Papst Leo's X an König Franz I nach Frankreich zu wandern. Denn die Zeichnung weicht nur in Einzelheiten, welche bei der malerischen Ausführung beliebt wurden, von dem — allerdings nicht unverletzten — Bilde ab. So ist der öde Felsboden mit dem zerrissenen Geklüft wirksam für die Stimmung des Ganzen geschildert; die flatternde Gewandung bewahrt viel mehr von dem unmittelbaren Gefühl für das kühne, unwiderstehliche Herabfahren des Engels aus der Höhe; die Satansflügel, die Haare und was sonst Tierisches am Leibe des Gefallenen, ist ungemein dekorativ behandelt. Dagegen trägt Michael noch kein Schwert an der Seite, und der Schofs seines Waffenrockes hat noch keinen Besatz; auch die Ferne der Landschaft ist nicht vorgezeichnet, über die zackigen Gipfel hinaus blicken wir nicht auf die Seeküste drunten, sondern die beiden übermenschlichen Wesen ringen mit einander in einsamer Weite, wie zwischen Himmel und Erde. Sicher giebt dies Blatt in Rugby uns die Gesamt-

erscheinung einheitlicher, so wie Raphael sie gewollt und wie er sie — das verrät die sauberste Sorgfalt der Durchführung — dem Papste Leo selber, dem Freund und Kenner miniaturartiger Feinheit, vorgelegt haben wird. Stellen wir jedoch die letzte Frage: rührt das Blatt von Raphaels eigener Hand her? so glaube ich, wie bei manchen Arbeiten dieser Art aus den letzten vielbeschäftigten Jahren des Meisters, mit Nein antworten zu müssen. Gerade wegen der geduldigen Mühwaltung, der gleichmäfsigen liebevollen Akkuratesse kann ich nicht an ihn selbst denken. Ich erkenne vielmehr die Technik seines nächsten Gehülfen Giulio Romano, wie sie sich in einigen besonders feinen Tuschzeichnungen, z. B. in dem Götterfest in Villa Albani zu Rom, offenbart, und anerkenne hier eines der wenigen Beispiele, wie feinfühlig der Schüler sich den Intentionen des Meisters anzuschmiegen vermochte, wenn es darauf ankam.



Michelangelo: Federzeichnung. Original in Rugby-School.

In diesem Fall bleibt es sogar möglich, ja wahrscheinlich, dass einzelne Schönheiten, die Kenneraugen heute noch hindurchempfinden, von Raphaels eigenem Pinsel darüber hingehaucht worden.

Eine andere Federzeichnung unter Raphaels Namen, ebenfalls aber nur leicht in Bister getuscht, ist eine sehr hübsche Studie nach einem Adler von dem venezianischen Schüler Giovanni da Udine, für diesen sogar sehr charakteristisch.

Als Michelangelo ist eine eigentümlich schraffierte Federzeichnung ausgestellt, in der wir einen jener prächtigen Jünglinge erkennen, die der Meister als Guirlandenträger an die Decke der Sixtinischen Kapelle gezaubert. Das fleifsig gearbeitete Blatt ist jedoch zu ängstlich für Michelangelo selbst und stimmt zu genau mit der Malerei überein, als dass man an eine Originalstudie glauben dürfte. Es ist der erste Rüpel

rechts oberhalb Jeremias, gegen Jonas zu, wo auf dem ersten Deckenbilde Gottvater als »Wolkenschieber« aus dem Chaos auftaucht. Das Blatt trägt ohnehin die alte Aufschrift: »22 luglio 1583 Giulio da carriobbj«. — Dagegen behauptet eine höchst interessante Gruppe der heiligen Familie, ganz leicht in schwarzer Kreide skizziert, die ursprüngliche Herkunft von Michelangelo selbst, wie ich glaube, siegreich trotz Ueberarbeitung. Maria wandelt in ganzer Figur einher und führt das Kind, dem sich der kleine Johannes liebkosend nähert; also eine Madonna del passeggio von Michelangelo. Das Blatt war verwaschen, als man es überging; aber einzelne Stellen zeugen noch bestimmt genug für den Autor. Das Papier hat als Wasserzeichen den Anker im Kreisrund, wie er auf manchen Zeichnungen des Meisters vorkommt.

Dann aber besitzt die Sammlung von Rugby-School noch einen Karton, auf den sieben Architekturskizzen Michelangelo's aufgeklebt sind, bei deren einer wenigstens wir länger verweilen müssen. Drei dieser kleinen, aus stark zerknittertem Papier herausgeschnittenen Blättchen enthalten nur Profile von Sockeln, Simsen, Cornichen mit eingetragenen Mafsen nach antiken Bauten Roms, wie uns die Beischriften »*di lutio setimo*« und »*la chornize de l(arc)ho Di trasi de sopra ale Colonne*« lehren, wo er, wie alle Renaissancekünstler, die volkstümlichen Namen der Triumphbögen verwendet. Ein viertes Stück in der Mitte giebt einen antiken Altar und zwei Muster von zwei rechtwinkligen Mäanderstreifen, beides überraschend sorgfältig. Zwei andere Ausschnitte gehören näher zusammen, da sie beide Grundrisse von Centralanlagen enthalten; der eine unten ist mit den Worten »*tenpio ..... agli angoli brunelescho*« als Filippo Brunelleschi's nur angefangener Bau von Sta. Maria degli Angeli in Florenz bezeichnet; der andere oben rechts hat keine Beischrift, und man darf wohl zweifelhaft sein, ob Michelangelo hier einen Raum aus antiken Thermen oder eine eigene Erfindung hat geben wollen. Es ist ein Polygon, in dessen dicke Umfassungsmauern sich zahlreiche Rezesse als symmetrische Erweiterungen des Innenraumes erstrecken: vier gröfsere stehen einander an den Enden der beiden Hauptaxen gegenüber und markieren so ein Kreuz; vier kleinere reihen sich dazwischen in der Richtung der Diagonalen. Die gröfseren Oeffnungen sind mit je zwei Säulen ausgesetzt, und der eine dieser Rezesse dient als Haupteingang, vor dem sich eine Vorhalle mit zwei Säulenreihen lagert, während drüben zu den Seiten des entsprechenden Rezesses noch zwei Nebenräume angefügt sind, so dass auch hier der Bau nach aufsen gradlinieg abschliefst.

Das wichtigste Blatt aber ist die flüchtige und doch bestimmte Skizze zu einer Kirchenfassade, die uns zwei Drittel der ganzen Frontbreite giebt, so dass wir das Drittel rechts von der Mittelpartie nur ebenso links davon wiederholt denken brauchen, um die Gesamtvorstellung zu erhalten. Darunter steht ebenso von Michelangelo's eigener Hand geschrieben: »*primo disegno che si fe p la faciata di sanlorenzo*« — d. h., wir haben hier den ersten Gedanken seines Planes zur Bekleidung der unvollendeten Frontseite von Brunellesco's Kirche S. Lorenzo zu Florenz vor uns. Oben steht neben dem Giebel, offenbar auf die Pilasterordnung der Attika bezüglich, der Vermerk »*doryca*«. Schon hier sieht man die acht grofsen Marmorsäulen auf hohen, ja gedoppelten Postamenten, die drei Thüren einschliessend und das erste, vielfach verkröpfte Gebälk tragend; dazwischen die vier Kolossalstatuen, zwei niedriger in schmalen Nischen, zwischen den mittleren Säulenpaaren neben dem Hauptportal, zwei höher, zwischen den anderen, etwas weiter auseinandergerückten und durch einen flachen Rundgiebel vereinten Säulenpaaren zuäufserst links und rechts. Ueber den Thüren sind rechteckige Felder vorgesehen für die Bronzereliefs. Ueber dem

Mittelstück erhebt sich eine Attika mit vier den Säulen unten entsprechenden Pilastern, Rundfenstern, Seitennischen und flachem Giebel, — d. h., man vermag die Stücke bereits zusammenzulesen, wie der Kontrakt vom 19. Januar 1518 sie verzeichnet.

Bis dahin lautet die Ansicht unserer neuesten Michelangelo-Biographen über diese wichtigen Baugedanken des Meisters negativ: authentische Entwürfe zur ganzen Fassade seien bis jetzt nicht nachgewiesen worden. Es wäre also meine Pflicht, diesen unbezweifelbaren Fund hier eingehender zu erörtern. Doch das führt über den Rahmen des heutigen Berichtes hinaus, und ich will die kritische Aufgabe lieber meinem Freunde Paul Kurr überlassen, der, in der Baugeschichte der italienischen Renaissance so wohl bewandert, seit Jahren das übrige Material für die Entwickelungsstadien von S. Lorenzo bei einander hat und im Anschluss an diese kleine Entdeckung demnächst die Lücke in Michelangelo's Thätigkeit, so weit als möglich, ergänzen wird.

Von Correggio sodann besitzt die Sammlung eine von jenen geistvollen, leicht hingeworfenen Rötelskizzen, in denen der Meister seine malerischen Gedanken auf das Papier gehaucht: es sind drei lebhaft bewegte Engel, die durch die Luft fahren, ähnlich denen in der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. (Sammlung Lawrence, S. J. Reynolds, Franc. Bricio u. A.) — Unter dem bescheideneren Namen des Domenichino liegt eine landschaftliche Federzeichnung vor, ein paar Bäume zur Seite vorn und Gebäude am Wasser im Hintergrund, aber von so echt Tizianischer Schönheit, dass ich kaum anstehe, sie dem grofsen Venezianer selbst zuzuteilen. Sonst wird ja gewöhnlich im umgekehrten Sinne gesündigt; so manches Blatt des geringeren Domenico Campagnola schmückt sich mit Tizians Namen; aber in den reichen Privatsammlungen Englands, wie z. B. in Chatsworth beim Herzog von Devonshire, stöfst man wohl einmal auf das Gegenteil.

Über die Menge späterer Italiener, die ich gern hier anreihte, muss ich des Raummangels wegen hinweggehen wie über einzelne Franzosen und Spanier, unter denen die schlafenden Jünger zu einem Gebet auf dem Ölberg besonders interessant sind. Von den Niederländern sei nur ein Kleinod erwähnt: Die Predigt Johannes des Täufers von Rembrandt. Grofsartig erhebt sich die stehende Gestalt des Mahners auf einem Hügel, so dass wir von unten heraufblicken, und beherrscht mit seiner mächtigen Gebärde die versammelten Hörer. Flüchtig hingeworfen, giebt das Blatt doch die ganze wundersame Lichtwirkung und bringt eine ergreifende Stimmung hervor.

DIE PORTUGIESISCHE MALEREI DES XVI JAHRHUNDERTS

VON C. JUSTI

Wer zum ersten Male auf dem alten Wege über Badajoz in Portugal eindringt, dem wird bald ein Wechsel der Scenerie auffallen, der sich von dem bei Überschreitung der Pyrenäengrenze erlebten auch durch das Unerwartete unterscheidet. Man kommt von den Tafellanden Kastiliens und Estremadura's, ihrem starren ehernen Himmel, der Baum- und Wasserlosigkeit ihrer Cistus- und Thymianhaiden, den *despoblados* und den unabsehbaren Weizenfeldern, man ist auf wilden Sierren gewesen, von deren Höhen oft meilenweit keine Spur menschlichen Daseins in den tiefen Thälern zu entdecken war, in Orten mit labyrinthisch engen Gassen, überragt von Altstädten mit zerfallenen oder noch konservierten steinernen Adelshäusern. Aber im äufsersten Westen, wo man eine Steigerung fremdartiger Züge erwartete, folgt auf diese mittelalterlich-orientalischen Bilder eine Verwandlung. Ein veränderliches, wolkiges Firmament, ein bunter Wechsel der Bodenbekleidung, wo Süd und Nord sich begegnen. Ehrwürdige Eichen, Birken, Rotbuchen, Kiefern (an der Küste) neben uralten Korkbäumen und Cypressen, Mandeln und Oliven, ja Palmen und Orangen. Selbst die Physiognomie der Städte ist, wenn auch charakterloser, doch weniger fremdartig, mitteleuropäischer.

An diesen Eindruck musste ich oft denken, als ich die Werke altportugiesischer Kunst zu sehen bekam. Ich spreche nicht von der Gotik, bei der man sich immer wie zu Hause fühlt, nur von der alten Malerei. Meist neue, unbekannte Gröfsen, und doch nichts Fremdes. Es ist, als entdeckte man eine verschollene Kolonie Altniederlands. Da erinnert man sich, dass dieses kleine Reich, von jeher auf gespanntem Fufse lebend mit seinem hochfahrenden Nachbar, seit dem Mittelalter nach dem Nordosten gravitiert hat; dass auch bei dieser eminent seefahrenden Nation der völkernähernde Einfluss des Meeres sich nicht verleugnet hat.

Was man altportugiesische Malerschule nennt, umfasst nur einen kurzen Zeitraum, eigentlich nur die Regierung *Emanuels* (1495) und *Johann III* (1521—57). Glücklicherweise aber die glorreichste Zeit des Staates, die Epoche der gröfsten Expansionskraft und in Folge davon Wohlhabenheit der Nation. Auch das war ein Glück, dass die Schule, welche die Portugiesen sich damals wählten, oder die ihnen durch handelspolitische Beziehungen in die Hände gespielt wurde, die Unbefangenheit der äufseren Erscheinung gegenüber bewahrt hatte, sich jeder Umgebung anpasste, voll epischer Freude an der Mannigfaltigkeit der sichtbaren Welt: die altflandrische Malerei. Sie,

deren Anfänge mit dem prachtliebenden Hof von Burgund so eng verwebt waren, war wie vorausbestimmt für Portugals Glanzzeit. Freilich nur in späten Abkömmlingen, in der elften Stunde gleichsam, wurde die Kunst der van Eyck hierher verpflanzt, wie der Absenker eines schon absterbenden Baumes, der nun im fernen Boden, geschieden von störenden Einflüssen, noch neue Triebkraft bekam und einige seltene Früchte zeitigte. Die Eigenschaften der Schule, ihre Freude an der Natur und an der kleinen Welt, die der Mensch um sich schafft, verbinden sich hier mit dem Reiz eines neuen Schauplatzes, südlichen Landschaftsbildern, Typen und Geberden, endlich einem aus Italien stammenden Geschmack in Bau- und Zierkunst.

Obwohl nur noch Trümmer dieser Denkmälerwelt übrig sind — manches hat das Erdbeben zerstört, noch mehr die Kirchenmode der Barockzeit —, so kann man sich doch die damalige malerische Ausstattung portugiesischer Paläste und Kirchen noch recht gut vorstellen. Nach Schilderungen von Reisenden, wie der handschriftlichen des Italieners Gio. B^a. Venturino aus dem Jahre 1571[1]), waren die Königlichen und Adelsschlösser, wie das des Herzogs von Braganza in Villa-Viçosa, ausgeschmückt wie die spanischen. Im Sommer wurden die Wände der Zimmer mit Gemälden behängt, im Winter mit flandrischen Tapisserien, ebenso Kapellen und Loggien. In den gewebten Gemälden erschien das grofse Leben der Zeit noch reicher und unmittelbarer als in den Tafelbildern. In der Königlichen Kapelle sah man Emanuel, umgeben vom Rate seiner Grofsen, »wie er den Befehl erteilt, Indien zu erobern«; die mit Seiden- und Goldfäden gewirkte Tapete wurde auf achttausend Scudi geschätzt.[2]) Noch heute bewahrt der Palast von Madrid die Folge der fünf »Sphären«, die bei der Gründung von Buen Retiro aus Lissabon weggenommen wurde. In jenem Palast bei Elvas waren die Siege der Braganza gegen Kastilianer und Afrikaner in Wandgemälden und Tapisserien dargestellt.

Während in Spanien die niederländische Schule, so ansehnlich die Summe ihrer Werke sich ausnehmen mag, doch nur sporadisch vorkommt zwischen anderen, so herrschte sie in Portugal unangefochten. Dieser Umstand sowie die Thatsache, dass dem Geschmack und der Kultur, welche sich in ihren Werken abspiegelte, durch die bald eintretenden, tiefeingreifenden Wandlungen ein scharfer Abschluss bereitet wurde, hatte eine merkwürdige Folge. Die Bilder dieser Zeit machten auf die Nachwelt einen so eigentümlichen und zugleich homogenen Eindruck, dass die Besonderheit der einzelnen Meister ihr ganz verschwand. Alles krystallisierte sich um einen einzigen Namen, einen »portugiesischen Apelles«, Vasco, den grofsen Vasco, *o grão Vasco,* welches Beiwort er für so beispiellose Produktivität allerdings in vollem Mafse verdiente.

Der Name eines wenigstens in seiner Provinz gefeierten Malers Vasco kommt bereits in einem handschriftlichen Werk des Jahres 1630 vor; das früheste Zeugnis jedoch, dass der Absorptionsprozess der ganzen Schule durch ihn sich vollzogen hat, findet sich erst in dem betreffenden Artikel des Orlandi'schen *Abecedario pittorico,* von der Hand des Herausgebers *Guarienti,* der 1733 nach Portugal gekommen war und drei Jahre dort verweilt hatte. Dieser Pater fand Gemälde Vasco's durch das

---

[1]) Die Königliche Bibliothek zu Dresden besitzt eine Abschrift. Veröffentlicht von Herculano, im Panorama. Lissabon 1841.

[2]) Das von Venturino erwähnte und gelobte Gemälde dieser Kapelle, der Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen, ist vielleicht dasselbe, welche Raczynski im Palast des Herzogs von Palmella sah. (Les Arts en Portugal. Paris 1846. S. 399.)

ganze Reich verbreitet, alle Königlichen Häuser, die auf Königliche Stiftung zurückgehenden Klöster und Kirchen seien voll von diesen schönen Werken. Er setzt ihn ums Jahr 1480 und meint, er möge in der Schule Perugino's gelernt haben; er habe im Stil jenes Jahrhunderts mit Sorgfalt gezeichnet und die seelischen Regungen durch Geberden deutlich ausgedrückt. Auch lobt er das gute Auseinandergehen im Raume *(risalto)*, durch schöne Architekturstücke und sehr naturtreue Landschaften.

Diese Schilderung der altportugiesischen Malerei stimmt ganz überein mit den ältesten Andeutungen eines Zeitgenossen, des Malers *Francisco de Holanda* (geb. 1515) in seinen Gesprächen über die Malerei (1548[1]), d. h. für den, der zwischen den Zeilen liest. Freilich sagt er mehrmals mit dürren Worten, er komme aus einem Lande, »wo die Kunst der Malerei nicht bekannt sei und wenig geachtet werde«. Allein diese Behauptung der Nichtexistenz ist nur eine Ausdrucksform seiner Verachtung. Wie wohlbekannt sie ihm war, geht eben aus den Stellen hervor, wo er ein Bild von ihr entwirft, in den Unterhaltungen, die er einst zu Rom in der Kirche S. Silvestro auf Monte Cavallo mit Michelangelo, Vittoria Colonna und Anderen gepflogen haben will. Er fragt den ersteren: Ist die Malerei vielleicht eine Darstellung von Turnieren und Schlachten, von Königen und Kaisern in Brokatstoffen, von reichgeputzten Damen, von Landschaften, Kampagnen und Städten? Soll sie Engel und Heilige malen, und die ganze Welt? Soll sie Gold und Silber gebrauchen und sehr feine und lebhafte Farben? »Nein«, antwortet Bonarroti, »die Malerei besteht nicht in diesem Haufen von Sachen.« Denn, erklärt er, diese flandrische Malerei, welche das äufsere Auge zu täuschen trachtet durch Gegenstände die gefallen oder von denen man nichts arges sagen darf, wie Heilige und Propheten, ferner durch Zeuge, Gebäude, sehr grüne Felder im Schatten von Bäumen, Flüsse und Brücken: in der ist weder Verstand noch Symmetrie und Proportion, keine Wahrheit und Gröfse; es ist eine Malerei ohne Körper und Kraft. Nur die italienische Malerei verdient Malerei genannt zu werden.

Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, inwieweit diese Gespräche einen geschichtlichen Kern haben. Jedermann sieht, dass aus obiger Auslassung die Unbilligkeit spricht, die jedes Zeitalter gegen den Geschmack des nächstvorhergegangenen hat, insbesondere auch die Selbstüberschätzung, welche den Künstlern der Renaissance, besonders in dem Zeitalter ihrer Pedanterie gegenüber allen ihren Vorgängern nie gefehlt hat. Der Atlas mit Zeichnungen italienischer Städte und antiker Skulpturen von der Hand Francisco's im Escorial, so schätzbar er ist durch seinen Inhalt, verrät nicht gerade einen Zeichner ersten Ranges, man braucht ihn nur mit den ein halbes Jahrhunder älteren Federzeichnungen in dem ebendort befindlichen Mendozaband zu vergleichen.[2]) Auch die persönliche Gereiztheit des Künstlers spricht daraus, der in Portugal nicht den Anklang fand, auf den er Anspruch zu haben glaubte; er hat sich um das Jahr 1542 an Philipp II um Beschäftigung gewandt.[3]) Stolz darauf, solchen Riesen wie Bonarroti nahegetreten zu sein, wollte er vielleicht, der als Ausländer zuweilen scheel angesehen wurde, den Portugiesen zu verstehen geben, dass sie ihn mit seinen stammverwandten dunkleren Kollegen nicht vermengen dürften. Im Jahre 1548 hat die altniederländische Malerei schwerlich die Italiener mehr aufgeregt; noch

---

1) Raczynski, Les Arts en Portugal. 54.

2) E. Müntz, Les Antiquités de la Ville de Rome. Paris 1886. 157 ff.

3) Nach einem Brief im Archiv zu Simancas, den er dem spanischen Gesandten Borja zur Beförderung übergab.

weniger wahrscheinlich ist, dass Michelangelo sich gegen sie ereifert habe, besonders so weitschweifig, wie in diesen ganz an die Adresse der Portugiesen gerichteten Auslassungen.

Dass das Interesse an der Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts freilich sehr gesunken war, scheint auch Camoens in der Lusiade VIII, 39 anzudeuten, da, wo er seine Beschreibung einer Galerie portugiesischer Gröfsen mit der Klage abbricht, den Malern fehle es heutzutage an Allem:

mas falta-lhes pincel, faltam-thes cores,
honra, premio, favor, que as Artes criam,
culpa dos viciosos succesores
que degeneram.[1])

Nachdem man aus dem Buche des polnischen Grafen gelernt hat, dass es eine portugiesische Malerschule gegeben, wäre es verwunderlich, wenn nicht Viele, die an alten Bildern keinen Geschmack fanden, dem abschätzigen Urteil des alten Holländers Francisco beigestimmt hätten. Solche Reisende indes, die keine Zeit und Geduld, und wegen mangelnder Vertrautheit mit den Schulen jenes Zeitalters auch keine Befähigung gehabt haben, sich in den ihnen als verworrene und verwirrende Masse entgegentretenden Hunderten von Tafeln zu orientieren, und ihre von Sachkenntnis ungetrübte Unbefangenheit des Urteils in dreisten und groben Behauptungen ihrer Wertlosigkeit in die Welt schicken, verdienen keine Beachtung. Sie gleichen dem Jüngling, der, nachdem er sich umsonst gequält, seine Ode zu konstruieren, schliefst, dass Horaz ein Rhinoceros gewesen sein müsse. Das Böse ist nur, dass solche Auslassungen auf die Eingeborenen Eindruck machen, trotz der Entrüstung, mit der sie abgewiesen zu werden pflegen; und das haben dann die Bilder zu bezahlen.

Was man im Folgenden über die altportugiesische Malerei zusammengestellt findet, ist das Ergebnis eines sechswöchentlichen Aufenthalts im Lande im Frühjahr 1882, wo aufser den berühmten architektonischen Wallfahrtsorten die Städte Coimbra, Vizeu, Porto, Evora und Setubal besucht wurden. Bei dem vorherigen Studium des Gemäldevorrates der Hauptstadt traf es sich günstig, dass in der kürzlich eröffneten *Exposição retrospectiva de arte ornamental* im Palast Pombal auch eine Zahl der besten Gemälde der Galerie (damals in der Akademie, jetzt im Museu nacional de Bellas Artes), ferner solche des alten Königs Ferdinand und seiner zweiten Gemahlin, der Gräfin d'Edla, ausgestellt waren, jedoch als blofser Wandschmuck, ohne Aufnahme in den Katalog. Die Gelegenheit, Fremden neben dem kunstreichen Handwerk auch den Gemäldeschatz Portugals vorzuführen, ist leider versäumt worden: vielleicht wollte man sich auf der Höhe der Zeit zeigen, wo das *bric-à-brac* allein noch *chic* ist. Jene der Akademie gehörigen Werke aber waren hier bei gutem Licht bequemer zu sehen als an ihrem eigentlichen Standort, wo das Studium noch dadurch erschwert wurde, dass kein Katalog in der ganzen Stadt aufzutreiben war, so dass man sich zunächst vor einem Chaos befand, in dem die zusammengehörigen Werke mühsam ausgelesen und die bezüglichen Angaben in Raczynski's Werk erraten werden mussten. Die altportugiesischen Gemälde der Akademie entstammen den aufgehobenen Klöstern (1836). Dass damals manches besonders schätzbare auch in Privathände gekommen ist, versteht sich von selbst; der König Ferdinand, selbst Künstler, war ein zu feiner Kenner und eifriger Sammler, um sich diese Gelegenheit entgehen

[1]) Historische Folgerungen auf frühere Zeiten lassen sich aus dieser Stelle nicht ziehen, wie Latouche will.

zu lassen. Vieles blieb in den Magazinen verborgen; und in der neuesten Aufstellung im Museu nacional vermisst man wieder Bilder, die uns wert geworden waren.

Das einzige Hülfsmittel beim Studium war das Buch des ehemaligen preufsischen Gesandten, welches aber ebenfalls Gelegenheit bot, die hier so nötige Tugend der Geduld zu exerzieren. Es ist eine Art Archiv, aber ein ungeordnetes. Notizen, Auszüge, Tagebuchblätter, Zuschriften, in der Folge wie sie dem Verfasser in den Wurf kamen, dessen Ansichten denn auch in steter Wandlung begriffen sind. Eine Materialiensammlung also, wie man sie sich zum Behuf späteren Studiums anlegt, nicht ohne den Reiz der Lebhaftigkeit, Unmittelbarkeit und einer zum Weiterforschen aufregenden Resultatlosigkeit; dennoch ist, mit Ausnahme der Mitteilung eines englischen Kunstkenners, in den seit dem Erscheinen des Werkes (1846) verlaufenen vierzig Jahren wenig von solchen Forschungen, besonders archivalischen, gehört worden, aufser guten Vorsätzen.[1])

Das bisherige Ergebnis meiner Studien war, dass sich etwa ein Dutzend Physiognomien feststellen lassen von hervorragenden Malern, die zur Zeit Emanuels und besonders Johanns III gearbeitet haben. Von vereinzelten Werken, die ins Land gebracht wurden, ist dabei abgesehen. Dahin gehört z. B. der Brunnen des Lebens von Holbein dem Vater; ein köstliches kleines Triptychon von Civetta, in Feinheit vielleicht unerreicht, im Palast Necesidades bei König Ferdinand; die grofse Kreuzabnahme von einem niederländischen Romanisten mit Flügeln in der Art Heemskerk's in der Akademie u. a. Unter jenen zwölf Malern kommen drei bis vier sehr häufig und an verschiedenen Orten vor, die Gebäude, für die ihre Werke bestimmt waren, lassen auf Beziehung zum Hofe schliefsen. Der Mehrzahl nach sind ihre Namen nicht oder nicht sicher bekannt. Auch hier also haben wir auf Einheit der Hand und des Ateliers weisende Bildergruppen ohne Namen, daneben urkundliche Namen ohne Werke. Man darf sich wohl kaum der Hoffnung hingeben, dass es gelingen wird, diese Heidenkinder noch einmal alle ordentlich zu taufen; ist dies in Köln bis jetzt nicht möglich gewesen, wie sollte es in Lissabon gelingen! Nur ein Weg zur Erweiterung der Kunde bleibt also: die Vergleichung. Eine *Geschichte* portugiesischer Malerei mit obligater »organischer Entwicklung« auf der Grundlage des bisher gewonnenen herzustellen, überlasse ich den hierfür Begabten.

Zwei Hauptklassen sind zuvörderst zu sondern: die von echten Niederländern gemalten Tafeln, sei es auf Bestellung in ihrer Heimat, sei es von eingewanderten und naturalisierten Malern an Ort und Stelle; und die von Portugiesen (und deren Schülern), welche sich in den Niederlanden gebildet, nach ihrer Rückkehr gearbeiteten Werke. Letztere machen weitaus die Mehrzahl.

Was die echten Niederländer betrifft, so ist mir von den bekannten älteren Meistern des XV Jahrhunderts in Portugal nichts zu Gesicht gekommen; was Andere dafür ausgegeben haben, kommt gar nicht in Frage.

Auch die Portugiesen niederländischer Schulung gehören alle der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts an, besonders dem dritten bis fünften Jahrzehnt, und weisen auf die Schulen von Antwerpen und Haarlem hin, wie sie in den ersten Jahrzehnten bestanden, vor dem Eindringen des Romanismus.

---

[1]) Sehr bedauere ich, dass Herr *Abraham Bredius*, der kurz vor Eröffnung der Ausstellung in Lissabon war, seine Studien noch nicht öffentlich mitgeteilt hat, wie sein interessanter Bericht im *Kunstbode* von 1882 hoffen liefs. Die vorliegende Arbeit würde dadurch ohne Zweifel sehr gewonnen haben, wenn nicht unnötig geworden sein.

Hiermit soll keineswegs behauptet werden, dass die Malerei und die niederländische Schule erst am Ende des XV Jahrhunderts nach Portugal gekommen sei. Die grofsen Kirchen des XIV und XV Jahrhunderts sind ohne Zweifel mit Wand- und Glasgemälden im französischen Stil dieser Zeit, und später auch mit gemalten Altaraufsätzen ausgestattet gewesen. In Batalha sieht man noch Reste solcher gotischen Gewölbemalereien. Alte Nachrichten (Raczynski 446 f.) weisen besonders auf Bildnismaler des Hofes; Philipp II nahm alte Königsbilder mit nach Madrid, sie werden noch zu Philipp IV Zeit in den Inventaren des Alcazar, *Galeria del cierzo* (Nordgalerie) aufgeführt.

Auch an Trag- und Reisealtärchen der van Eyckschen Schule wird es bei den engen Beziehungen des portugiesischen zum burgundischen Hofe nicht gefehlt haben. Lord Heytesbury fand zu Lissabon das Täfelchen der Stigmatisation des hl. Franz von Jan van Eyck. Auf der Ausstellung von 1882 sah man eine Messe des hl. Gregor (Gräfin d'Edla), dem Stil Rogers verwandt; aber die dreizehn Heiligen, darunter Isabella von Portugal, hatten ihre Namen in goldenen portugiesischen Buchstaben beigeschrieben. In der Ambraser Sammlung ist ein Bildnis D. João I und seiner Enkelin D. Leonor, Mutter Maximilian I.

DIE NIEDERLÄNDER.

Von den uns bekannten Niederländern besitzt der erzbischöfliche Palast zu *Evora* das Hauptwerk des *Gerhard David*, in den dreizehn Tafeln mit dem Leben der Maria. Dieses auch von Raczynski als das bedeutendste von allen gepriesene Werk ist von mir bereits an einem anderen Orte besprochen worden.[1]) Es giebt aber noch mehrere, wo nicht von der Hand, so doch aus der Schule des Meisters von Oudewater.

Die Akademie bewahrt ein Votivbild, welches aus der Insel Madeira kam und von Sr. Agostinho de Ornellas angekauft wurde. Die Mitteltafel des Triptychons stellt Nossa Senhora da Misericordia dar, deren Mantel zwei liebliche Engel halten. Zur Rechten steht Johannes der Evangelist, vorn kniet Emanuel, zur Linken Johannes der Täufer, daneben ein Papst, beides herrliche Köpfe, der erstere ganz im Typus des Meisters, aufserdem noch viele Verehrer beiderlei Geschlechts. Die Flügel enthalten die hhl. Sebastian und Christoph, die Rückseite Peter und Paul. Dieses Werk ist zart gemalt in einem hellen grauen Ton des Inkarnats.[2])

Ein kleines Bild aus dem Kloster Madre Deos zeigt Maria auf der Flucht mit dem Obst pflückenden hl. Joseph und allerhand ländlichem Reisegerät, der Kürbisflasche *(cabaça)* und dem Strohsattel *(albarda)*.

Das grofse Gemälde des *Hospitals der Misericordia zu Porto* ist dem Votivbild von Madeira in Anordnung und Stil verwandt. Es war gemalt worden als Retablo für die Kapelle S. Thiago in der Sé, wo die Brüderschaft der von Emanuel im Jahre 1499 gestifteten Anstalt ihre Feste feierte; jetzt wird es in einem Saal des reichen Hospitals aufbewahrt.[3])

Den Mittelpunkt bildet die symbolische Darstellung des sakramentalen Heilands. In einem blutgefüllten Marmorbecken steht das Kruzifix, auf dem Rand Johannes

[1]) C. v. Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, 1886.

[2]) Catalogo provisional 1883 S. 68 No. 697. h. 1,55, br. 1,43.

[3]) Raczynski, S. 383, 391. Ungefähre Maafse: h. 2,25, br. 2,70.

und Maria in schmerzlicher Gebärde. Vor dem hl. Brunnen knieen der König und seine zweite Gemahlin Maria, beide im Profil (vielleicht nach Münzen?), nebst sechs Knaben und zwei Töchterchen, darunter der Kronprinz Johann, Isabella, die zukünftige Kaiserin; vor dem dritten Knaben, Alfonso, liegt der Kardinalshut, den er 1518 erhielt. Links steht der Erzbischof von Lissabon, D. Martinho da Costa, mit dem Proveedor, der die Statuten hält, jenseits die zwölf Gildemeister, rechts sieben Frauen. Wie aufserhalb des Ganzen steht ein schwarzhaariger Mann da; alle übrigen sind blond.

Der kühle Gesamtton, die Neigung zu kalten, dunklen Farben (violett, dunkelblau und grün), auch die Typen der Idealfiguren erinnern an Bernhard van Orley. Die Köpfe sind in einem gelbbräunlichen Ton zartverschmolzen modelliert, der Körper Christi in kräftigem Grau. Dichtgestellte, plastisch scharfe Faltenmotive. Dahinter ein niederes Hügelland, links eine Burg, ein von Bäumen beschattetes gotisches Kirchlein mit achteckigem Turm; hinter dem dunklen Grün des Mittelgrundes lichtblaue, flache Berge; den Vordergrund beleben Scenen des Ackerbaus, man hat den wallonischen Pflug und die plumpen friesischen Ackergäule bemerkt, und selbst in den Blumen des Vordergrundes eine Portugal fremde Flora.[1])

Der alte Tempel des ehemaligen Klosters der Templer bei *Thomar*, seit 1449 Sitz des Christusordens, ist der Kern und Ansatzpunkt baulicher Anlagen, die von Johann II bis auf Philipp III reichen, und in ihrer Folge von Stilformen die Wandlungen der Zeiten vom XII bis ins XVII Jahrhundert in grofsartigster architektonischer Symbolik vergegenwärtigen. Das uranfängliche Sechzehneck mit tonnengewölbtem Umgang, schliefst ein Achteck ein, das auf romanischen Pfeilern mit halbrunden Säulen ruht. Der alte Retablo mit der Kreuzigung stand in den drei Arkaden der Ostseite; nur noch der linke Flügel, Maria und Johannes umgeben von Heiligen, ist übrig. Sechzehn Engelgestalten mit Passionswerkzeugen stehen an der Aufsenseite des Achtecks auf der Mauer, im Stil des XV Jahrhunderts, die Gesichter jedoch erneuert. An der Wand des Sechzehnecks gegenüber hängen zwischen den Fenstern acht grofse und zwei kleine Wandgemälde aus dem Leben Christi, sehr beschädigt. Darunter waren noch wohlerhalten zwölf sehr grofse, figurenreiche Tafelbilder desselben Inhalts, die in den ersten Tagen nach dem Abzug der Klosterleute der Mehrzahl nach gestohlen wurden (bei solchen Geschäften pflegt man überall pünktlich zu sein) und seitdem nicht wieder gesehen worden sind. Cyrillo Volkmar Machado giebt den Inhalt an (Raczynski 140). Zurückgelassen wurden vier; sie sind auch nach einer Versetzung in die Hauptstadt wieder zurückgewandert: der gläubige Hauptmann, die Erweckung des Lazarus, der Einzug in Jerusalem und die Auferstehung.

Diese Gemälde, obwohl nicht früher als die Zeit Emanuels, des Grofsmeisters des Christusordens und Erneuerers der Tempelkirche, sind das einzige umfangreiche Werk, welches der älteren Form des flandrischen Stils nahe steht. Sie haben etwas von der nüchtern-ernsten und steifen Art des Dierick Bouts; starke Farben, prächtige, auch vergoldete Kostüme. Figurenreiche, einander gegenüberstehende Gruppen von dicht zusammen und hintereinander aufgereihten Gestalten, in gravitätischer Haltung, lotrechtem, scharfgebrochenen Faltenwurf. Der fromme Hauptmann, ein Jüngling mit langen blonden Haaren und an Emanuel erinnernden Zügen, trägt einen Rock von Brokatstoff und rothen Mantel mit edelsteinbesetzter Borte; ihm folgen Hellebardiere

[1]) John Latouche, Travels in Portugal. London 1883 S. 146. Der Name des Verfassers dieser Schrift ist Crawford, englischer Konsul in Oporto.

mit weifsen Standarten, Jagdhunde mit Affen. Von einer Ähnlichkeit mit dem Kopf Dürers (wahrscheinlich wegen der langen Locken) und irgend einem Anklang an seinen Stil (Raczynski 124, 153) habe ich nichts finden können.

In einer verfallenen Kirche zu Thomar fand sich der Grabstein eines Malers aus Brügge, *Johannes Dralia*, † 1504, den der Vizconde de Juromenha mitgeteilt hat.[1]) Dralia ist wohl ein romanisierter niederdeutscher Name: *Drall, Dralle,* hübsch, wohlgewachsen; *Dralch* kommt dialektisch als Scheltwort für einen Dicken vor.

Da jene Gemälde langjährige Arbeit gekostet haben müssen, so hat die Vermutung Wahrscheinlichkeit, dass dieser in Thomar ansässige Dralia der Maler der Templerkirche gewesen ist.

FREY CARLOS, DER MALER VON EVORA.

In Evora's Klöstern sah man ehedem Werke eines Malers, die denen des Gerhard David in feiner Durcharbeitung und Schönheitssinn nahe kamen, in sinnigreicher Erfindung und Vielseitigkeit der Charakteristik und der Darstellungsmittel sie übertrafen. Ihr Urheber war vielleicht jener Niederländer, der 1517 in das Kloster Espinheiro getreten war, und auch im Kloster S. Marinha da Costa bei Guimarães gemalt haben soll: *Frey Carlos.* Dieser Name mit 1535 stand auf einem Bilde des Heilands im Grab, das Mr. Roquemont besafs (Raczynski 127). Die Vermutung liegt nahe, dass Frey Carlos die ausgezeichneten, aus jenen Ordenshäusern stammenden Gemälde der Lissaboner Galerie gemalt hat, in welchen man, Dank ihrer stark ausgeprägten Eigentümlichkeit, leicht Selbigkeit der Hand erkennt. Es sind: die Verkündigung (Museu 677) aus der Sakristei des Espinheiro, der Auferstandene seiner Mutter erscheinend (ebenda 2), die Himmelfahrt (83), die Asunta (82) und der gute Hirte (1).[2]) Die drei ersteren, welche ungefähr dieselbe Gröfse haben, mögen zusammengehört haben. Zu diesen glaube ich noch hinzufügen zu können, das Pfingstfest (34) und die Krippe zu Bethlehem (81) vom Altar der Casa dos Ferros bei Evora, welches Tabordo für das vorzüglichste hielt (Raczynski, Dictionnaire 38); das Veronicatuch von zwei Engeln gehalten (Katalog der Akademie 213); eine Asunta mit kleinen Figuren (ebenda 214). Über andere Stücke, wie 221, Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen, darunter die hl. Katharina, das kleine Madonnenbildchen (Expos. retrosp. cat. J. 97), Juan de la Cruz den Karmeliterinnen von Avila die Ordensregel erteilend (Museu 85), behalte ich mir das Endurteil vor.

---

[1]) In der Revista critica de bellas Artes, Lisboa 1876, I, 65 ff.

Ossa : venerabilis : pictoris :
Flandiensis : y : Brugts :
oriundi : Joannis : Dralia :
hic : requiescunt : qui : viam :
diu : versam : carnis : egrediens :
obiit : anno : Domini : MILL . 6° :
IIII : 3.a Januarii.

[2]) Dieses Bild scheint J. C. Robinson im Auge gehabt zu haben, wo er eine kleine Figur des Täufers Johannes rühmt. The Fine Arts Q. Review. London 1866 (S. 392). Photographien von Laurent No. 678, 679, 681, 682, 702.



Frey Carlos: Der Auferstandene Marien erscheinend.
Gemälde in der Galerie zu Lissabon.



Frey Carlos: Die Himmelfahrt Christi.
Gemälde in der Galerie zu Lissabon.

Diese Gemälde ragen unter allen gleichzeitigen hervor durch klare, kunstvolle und doch ungezwungene Rundung der Gruppen (wobei er die Axe diagonal auf die Bildfläche stellt); durch Auseinandergehen im Raume, feine Modellierung und nachdrückliche aber würdevolle Geberdensprache, während der Gesichtsausdruck beschränkter ist. Typisch sind bei den Männern energisch gebaute Langköpfe, mit steiler Stirn und stark vorspringender Nase. Seine edlen, sanften Frauenköpfe haben ein feines, längliches Oval, helles, perlartiges lnkarnat mit Glanzlichtern. Die Extremitäten sind vorzüglich durchgebildet, aber oft zu grofs. Die Ausführung ist in der Art der alten Zeit, liebevoll, bis auf Wimpern, Falten in den Lippen und Glanzhaare. Eine seiner Gepflogenheiten ist, schmale Seitenräume anzubringen, in welche er einige ferner stehende Teilnehmer der Haupthandlung versetzt. Die Haltung ist heller, als bei allen seinen Zeitgenossen. Der Gesamteindruck ist ein höchst gewinnender; man sieht durchaus reine, edle Menschen, von wahrem, innigem, nie in leeren und heftigen Gebärden sprechendem Gefühl; man merkt, dass er seine Werke mit Herzensanteil, wie Fiesole, gemalt hat. ln Gemälden, wie Pfingsten, Himmelfahrt, geht ein tiefes, völliges Hingenommensein durch alle Zeugen. Die Ornamentik ist im italienischen Geschmack vom Anfang des XVI Jahrhunderts. Seine felsigen, von einzelnen Gruppen, Eichen, Cypressen belebten Landschaften öffnen sich in schmalem Durchschnitt nach dem sonnigen Hintergrund. Wunderlicherweise fand Raczynski gerade in diesen Werken »recht wenig Verdienst« (S. 123).

Die künstlerische Herkunft dieses Carlos weist weder nach Antwerpen, noch Brügge, obwohl in die Gilde der ersteren Stadt ein Karle im Jahre 1505 als Freimeister aufgenommen wird, und obwohl der Frauentypus die Herkunft von der Stadt Memlincs vermuten liefse. Wohl aber gleicht er unter allen bekannten Gröfsen der Zeit keinem so wie dem Meister von Calcar; in diesem Eindruck stimmt mir auch Dr. Scheibler bei. Die Apostelgruppe der Himmelfahrt berührt sich so auffallend mit derselben Darstellung von Jan Joest, dass wohl mehr als ein zufälliges Zusammentreffen angenommen werden könnte. Wir werden ihn also der holländischen Schule von Haarlem zuweisen dürfen (denn dieser gehört Jan Joest an), wenn er auch seine hier vorliegende Darstellungsweise erst in Portugal ausgebildet hat.

Dass um diese Zeit viel Niederländer nach Portugal gekommen sind, ist urkundlich erwiesen; wir lesen z. B. dass ein Garcia Fernandez für die Malereien im Gerichtshof sieben bis acht Meister kommen liefs, die bei der Pest von 1518 starben (Raczynski 212).

DIE PORTUGIESEN IN ANTWERPEN

Aufser Gerhard David begegnet uns noch ein zweites bekanntes Gesicht, *Quinten Metsijs*, wenn auch nicht in Originalen. ln der Ausstellung von 1882 waren zwei Gemälde, von denen eines zu den Perlen gehörte: der Knabe Jesus unter den Schriftgelehrten. Er steht an der Mittelsäule einer Kapelle; in den fünf edlen Bildnisköpfen der Lehrer ist Erstaunen, Güte, lntelligenz in verschiedener Weise ausgedrückt. Das Bild war in einem warmbräunlichen Ton mit Zartheit und Kraft ausgeführt, besonders meisterhaft in der Gewandung. Es gehörte der Gräfin d'Edla und war ein Stück aus einem Cyclus, der aus dem Kloster Madre Deos (einer Gründung Eleonorens, der Gemahlin Johanns II) seinen Weg nicht in die Akademie gefunden

hatte. Von den übrigen Tafeln fand ich drei in der Sammlung des Sr. de Fidié, eines Ingenieurs und Freundes des Königs Ferdinand, der im vorigen Jahre gestorben ist. Es waren die Darstellung im Tempel (ein chorartiger Abschluss mit vielen polierten, dunkelfarbigen Säulen), die Ruhe auf der Flucht, Maria in tiefer Bekümmernis, und die Klage am Fufs des Kreuzes.

Das zweite Bild, aus der Akademie, noch immer Holbein genannt (Museu 546. h. 0,88, br. 0,59, ein Geschenk König Ferdinands 1866, früher in der Sammlung des Grafen Farrobo, photographiert von Laurent, No. 726), ist eine liebliche Madonna, in weitem, weifsem Mantel und lila Ärmeln mit bläulichem Schatten, auf reichem Thron in Renaissancegeschmack. Ein Engel reicht dem nackten Kind eine Birne; die auf einer Volutenlehne des Thrones ruhende Hand der Maria hält eine Nelke. Alle drei haben die Gesichtsform und den wehmütigen Blick Meister Quintens. Die breiten Pilaster der Rückwand des Thrones sind von dunkelgrünem geschliffenem Stein; in den Zwickeln der Nische zwei Medaillons mit Büsten; an der geschwungenen Giebelkrönung Gott Vater als plastische Halbfigur; zu beiden Seiten Ausblicke in reiche grüne Landschaften. Das Blond der Haare, der zarte Ton des Fleisches, Brokat und Zieraten des Throns harmonieren vortrefflich.

Obwohl diese Bilder nach der Vorzüglichkeit der Arbeit dem Meister selbst zugeschrieben werden könnten, so kommen doch Details vor, die auf eine andere Hand führen. Zu diesen gehören gewisse Formen der in allen portugiesischen Bildern vorkommenden eigentümlichen Ornamentik, die den Niederlanden fremd sind, z. B. die Kapitellform.

Dies sind aber nicht die einzigen Gemälde im Stil des Antwerpener Meisters. In der Kirche St. Johann zu Thomar sieht man noch neun Tafeln auseinandergenommener Retablos; eine Statue des Täufers über dem Altar gehörte zu einem derselben. In ihnen sind zwei Hände deutlich zu unterscheiden, obwohl Raczynski wunderlicherweise das Gegenteil versichert. Drei, die Taufe Christi, die Versuchung und die Hochzeit zu Kana, zeigen die Metsijs charakteristischen Formen, aber zugleich eine leerere, manierierte Behandlung, mit rötlichem Fleischton und dunklen Schatten.

In der Akademie ist ein grofses Triptychon: Christus am Kreuz, fast monochrom in seinem dunkelbraunen Ton, fleissig und glatt modelliert; zu den Seiten Maria und Johannes: eine Landschaft mit Burg, Stadt im Thal und Meiereien. Auf den Flügeln die beiden Johannes. Ferner zwei Flügelbilder, S. Vincenz und Johannes der Evangelist; S. Jakobus und S. Augustin (No. 44 und 45, h. 1,40, br. 0,71).

Obwohl diese Stücke denen aus der Madre Deos untergeordnet sind, so halte ich es doch nicht für unmöglich, dass sie von demselben Künstler herrühren. Jene zeigen ihn noch im Vollbesitz seines in Antwerpen erworbenen Kapitals; diese in einer Verarmung der Darstellung, die bei Ferne guter Vorbilder und gegenüber einem weniger anspruchsvollen Publikum meist unvermeidlich ist.

Da kommt nun wie gerufen die merkwürdige Thatsache, dass im Jahre 1504 ein Portugiese *Eduard* als Lehrling bei Quinten Metsys eingetreten und 1508 unter die *vrijmeesters* aufgenommen worden ist. Ein Portugiese also, der nicht blofs eine Kunstreise gemacht, sondern der den ordentlichen Lehrgang der Gilde durchgemacht hat. Und er ist nicht der Einzige.

In demselben Jahre 1504 tritt *Symon Portugalois* bei *Goswin van der Weijden* ein, und achtzehn Jahre später (1522) *Allonse Crasto* = *Affonso Castro* bei demselben. Ein Simon wird auch von Damian van der Goes und Francisco de Holanda erwähnt, aber als Miniaturmaler. Es ist vielleicht der Simon Beninc oder Benichius, welcher

die schönen Miniaturen für den Infanten D. Fernando machte (Brit. Museum, Portuguese drawings, 12531). — Später folgen *Hanneken (João) Valasco* bei dem Meister *Jacob Spueribol* (1540). Der letzte ist *Peeter de Castro* bei *Jan Soezewint* (1559); letztere kommen aber für unsere Untersuchung kaum in Betracht.[1])

Das Verdienst, auf diese portugiesischen Namen zuerst die Aufmerksamkeit gelenkt zu haben, gehört *Sr. Joaquim de Vasconcellos,* einem Gelehrten, dem wir wertvolle Vorarbeiten zur Kunstgeschichte seines Vaterlandes, besonders über die Beziehungen zwischen Portugal, den Niederlanden und Deutschland im XV und XVI Jahrhundert verdanken. In seinen Schriften ist uns uneigennütziger Eifer für die Förderung der Kunst und des Kunstgewerbes seines Vaterlandes und furchtlose Bekämpfung von Vorurteilen und Missbräuchen entgegengetreten. Diese Abhandlungen in der von ihm in zwanglosen Heften herausgegebenen *Archeologia artistica* zeichnen sich durch umfassende und genaue Kenntnis der Litteratur und weite Gesichtspunkte aus; ich ergreife mit Vergnügen diese Gelegenheit, ihm für das liebenswürdige Interesse, das er meinen Studien dort bewiesen, zu danken.[2])

Jene Urkunden geben in der That den Schlüssel für die Beurteilung eines grofsen Teils der altportugiesischen Gemälde. Sie erklären das Fortleben der Weise des ersten Viertels des Jahrhunderts in diesem äufsersten Westen, bis in eine Zeit hinein, wo sie im Mutterlande längst durch den Romanismus verdrängt war. Jene Meister übten bis in die Mitte des Jahrhunderts die Kunst, welche sie in ihrer Jugend in Antwerpen gelernt hatten.

Ob sie auf Befehl des Königs Emanuel (der auch Campello und Gaspar Diaz nach Rom geschickt haben soll) nach Antwerpen gekommen sind, oder aber auf eigene Faust die weltberühmte Schule aufgesucht haben, ist ohne Weiteres nicht zu entscheiden. Die Handelsbeziehungen zwischen Flandern und Portugal waren alt; schon im Jahre 1386 bauten die Portugiesen in Brügge ihre Lonja. Von den Faktoren und Kaufherren, die seit der Entdeckung des Seewegs nach Ostindien und der Gründung der portugiesischen Faktorei in Antwerpen (1503) wohnten, hat uns Dürer in seinem Tagebuche erzählt: Francisco Brandan (Brandão Pereira) und Ruderigo Ruy Fernandes de Almada), beide von hohem Adel. Dürer schenkt ihnen die besten Sachen seines Kupferstichwerks, porträtiert sie in Kohle, in schwarz und weifs, malt ihnen einen Kinderkopf, einen hl. Hieronymus, eine Veronica, und wird dafür zur Tafel geladen, mit südlichen Weinen und allerhand überseeischen Raritäten und Delikatessen erfreut. Solche kunstverständige Kaufherren darf man sich als Gönner jener jungen Maler vorstellen. Von den Geschenken Dürers scheint nur jener Hieronymus für Ruderigo in Portugal geblieben zu sein (Museu 828, seit 1880, Ascendenz nachweisbar); auch Spuren von Dürerstudien sind in der dortigen Kunst sehr selten. Doch erinnere ich mich eines grofsen silbernen Prozessionskreuzes aus Guimarães (Ausstellung M. 238), wo am Fufs zwei Reihen Reliefs waren, die kleineren mit sechs Passionsscenen, bei denen Dürers Passion benutzt wurde.

---

[1]) *Th. Rombouts und Th. van Lerius,* De Liggeren der antwerpsche Sint Lucasgilde, Antwerpen 1872. I, 54, 60, 69, 100, 139, 216. *Eduwart Portugalois.*

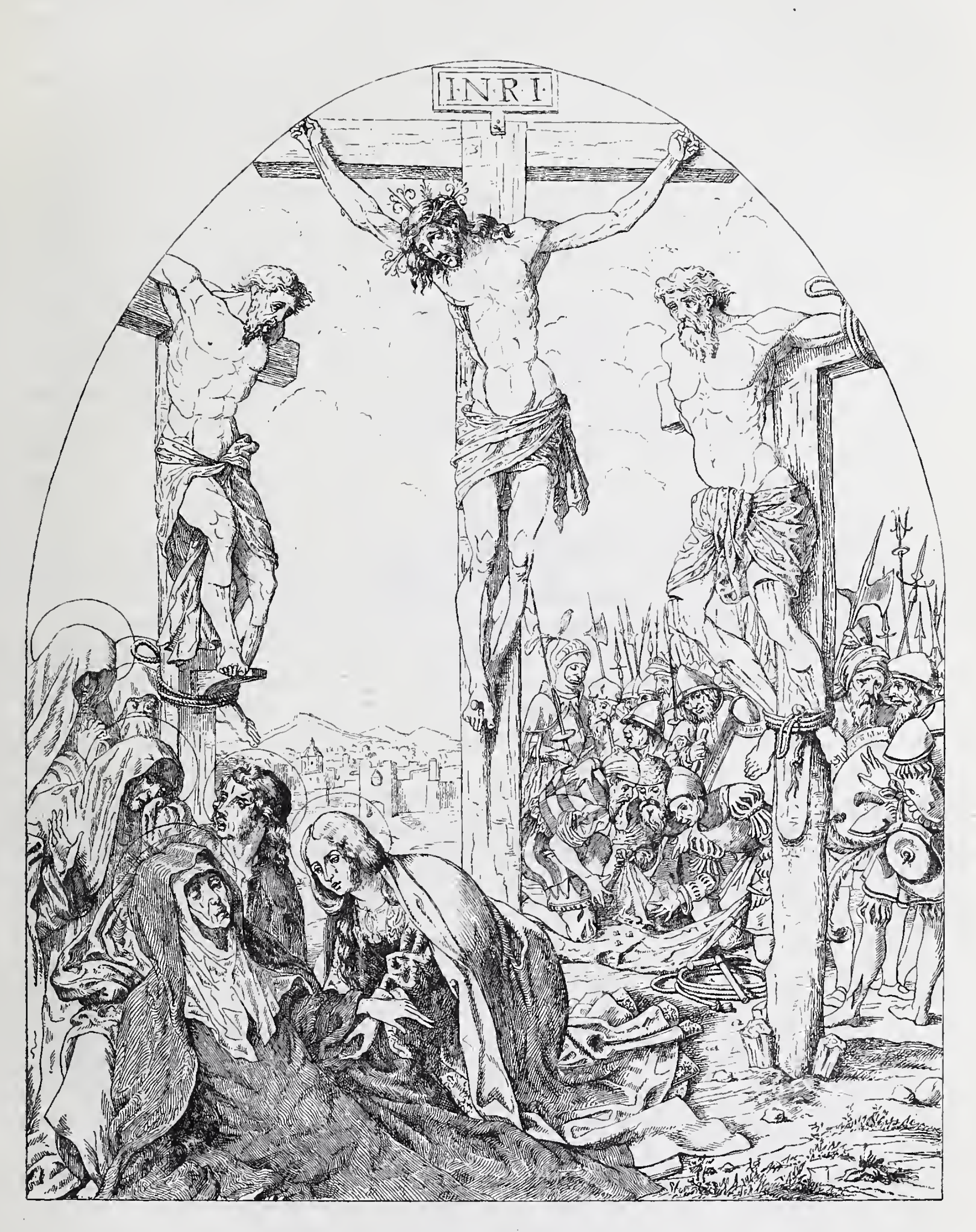
[2]) A Pintura Portugueza nos sec. XV e XVI. Porto 1881, S. 10. Den folgenden Illustrationen liegen Zeichnungen seiner Sammlung zu Grunde.

DER MEISTER VON S. BENTO.

Besäfsen wir ein authentisches Werk des Goswin van der Weyden, oder nur Angaben über seine Art, so hätten wir einen Anhaltspunkt für die Bestimmung der jetzt unter den Ignoti verborgenen Arbeiten des Symon und Affonso Castro. Seine wiederholte Wahl mit einem Zwischenraum von achtzehn Jahren beweist, dass er zu den angesehensten Lehrern Antwerpens gehört hat. Das aber können wir konstatieren, dass die Schulung noch eines anderen portugiesischen Malers auf Antwerpen hinweist, desjenigen, welchen Raczynski nach der Provenienz eines seiner Cyklen den *Meister von S. Bento (da Saude)* genannt hat. Sie erinnern sogar an eine bestimmte Persönlichkeit, den Meister, welchen man, weil einige seiner Arbeiten sich in Frankfurt a. M. finden, für den nur urkundlich (1471—76) bekannten Konrad Fyoll erklärt hat. Allein diese angeblichen Fyolls passen nur in den Anfang des XVI Jahrhunderts, sie haben den Charakter der Antwerpener Schule und stehen Meister Quinten nahe. Die Übereinstimmung jenes Portugiesen mit dem Pseudo-Fyoll ist am einleuchtendsten in seinen Typen der Frauenköpfe, Langköpfen mit gerader, hoher Stirn, seitwärts emporgeschwungenen Brauen, einer feinen, leichtgebogenen Nase, zurücktretendem Kinn. Sie fiel mir zuerst auf in dem Triptychon mit der Epiphanie des Museums von Antwerpen (N. 168—170). In Männern liebt er einen hageren Kopf mit tiefliegenden Augen, flammenden Brauen, scharfer Habichtsnase; in Nebenfiguren jene damals in den Niederlanden aufkommenden, burlesk hässlichen, bald klobig feisten, bald geierartig dürren, zahnlosen Greisenköpfe.

Jene vier Gemälde aus San Bento sind: die Visitation (wo Marien drei allegorische Frauen, Castitas, Paupertas, Humilitas folgen), die Epiphanie (wohl das beste), die Darstellung im Tempel, Jesus unter den Lehrern (h. 1,78, br. 1,33, No. 4—7. Laurent, Photogr. 693—696). Wenn auch Raczynski's Ansicht, dass sie die bedeutendsten von allen in die Akademie gekommenen Tafeln seien (S. 153), wenig Beifall finden dürfte, so können sie doch immerhin als Beispiel seiner Durchschnittsarbeiten gebraucht werden. Nicht blofs die Gesichtsform, auch der Ausdruck ist sehr einförmig. Er strebt nach lebendiger Mimik in Drehungen der Körperteile und Glieder nach verschiedenen Seiten, in erregten, kläglichen, sehnsüchtigen, tückischen Grimassen, aber seine Lebendigkeit hat keine Ueberzeugungskraft; in Gruppen machen diese Neigungen zusammengesteckter Köpfe und aufgeregter Arm- und Fingergesten den Eindruck leerer Unruhe. Seine weiten Gewandmassen fallen in breiten und tiefen Brüchen, oft am Boden schleifend, aber für Form und Bewegung nicht günstig, obwohl er augenscheinlich die Verhältnisse verstand und das Nackte nicht zu scheuen brauchte. In der Komposition hat er oft die an den Seiten aufgereihten gegenübergestellten Gruppen. Sein Inkarnat ist rötlich. Schätzbar sind die treu und fein wiedergegebenen Architekturstücke und Kirchengeräte, z. B. der gotische Kronleuchter in der Präsentation.

Einen höheren Begriff von ihm bekommt man vor der grofsen Kreuzigung in der Sakristei von S. Cruz zu Coimbra. Dieses Bild ist auf starke, ja erschütternde Wirkung angelegt. Der Erlöser, bereits totenfahl, hängt, Kopf, Schultern und Oberkörper stark vorgebeugt, nach Maria hin. Die Missethäter, noch lebend, obwohl mit zerbrochenen Beinen, versuchen mühsam den Kopf aufzurichten, um ihn ins Auge zu fassen: der Eine ergeben, flehend, der Andere voll Angst. Davor, die linke Hälfte des Vordergrundes ausfüllend, eine grofse Gruppe, Maria in einer todähnlichen Ohnmacht hingesunken, ein graues, altes Gesicht, wie das in dem Hingang der Maria



Meister von S. Bento: Die Kreuzigung.
Gemälde in der Sakristei von S. Cruz zu Coimbra.

in der Akademie. Magdalena, in reichem Anzug, kniet zu ihr herab, Johannes hält sie, zurückgewandt nach den tief in ihre Mäntel gehüllten Frauen dahinter. Um den Eindruck möglichst rein und ungestört wirken zu lassen, ist die zahlreiche Wache weit zurück geschoben, hinter das Kreuz rechts: die würfelnden Kriegsleute, denen eine dichtgedrängte Schaar zuschaut, ein Wald von Spiefsen und Hellebarden. Der Gegensatz dieses gemeinen Haufens zu der Gruppe des Vordergrundes kann nicht stärker gedacht werden.

In derselben Stadt, in einem Korridor der Universität, der als Gemäldemagazin diente, war eine Scene aus der Geschichte des Kreuzes aufgestellt: Kaiser Heraklius bringt nach der Wiedereroberung Jerusalems das geraubte heilige Kreuz zurück. Ferner ein Retablo mit den Heiligen Cosmas und Damian. Die Historie des Heraklius kommt auch mit mehr Personal wiederholt vor in S. Francisco zu Evora, im Vestuario, und daneben ein Atelierbild: Peter und Paul mit ihrem Märtyrtod im Hintergrund. Diese einst reiche Klosterkirche ist noch voll von Resten und Trümmern der Altarwerke dieses Malers; an den Seiten der beiden Retablos neben dem Eingang der Capella môr: die Stigmatisation des hl. Franz, die Predigt des hl. Antonius, S. Clara, der Erzengel Michael, S. Hieronymus. In der Krypta eine Pietas. Auch an den Gemälden der Kirche des Klosters de Jesus zu Setubal beteiligte er sich mit einem gleich zu nennenden Kollegen.

Alle seine Arbeiten übertreffen in Feinheit der Durchführung und Adel der Köpfe die vier Scenen aus der Legende der hl. Ursula, einst im Kloster Madre Deos, dessen schönes Portal im Manuelstil hier gemalt ist, gerade so, wie man es noch heute sieht; nur die Robbiareliefs wanderten ins Kabinet eines hohen Liebhabers.

Von seinen zahlreichen Arbeiten erwähne ich noch zwei als merkwürdig durch den Gegenstand: eine grofse Konzeption, Maria auf dem Halbmond, ein in diesem Kreise sonst kaum dargestelltes Mysterium, in der Akademie (ohne Nummer); zu ihr gehört die grofse Halbfigur des ewigen Vaters, segnend (No. 28. h. 0,96, br. 1,10), und das Bild einer Eheschliefsung, im Hospital da Misericordia zu Lissabon, auf welchem der Provedor des letzteren, D. Alvaro da Costa bezeichnet ist. Letzterer hat als Gesandter Manuels in Spanien, dessen dritte Heirath vermittelt. Dies Bild schreibt Guarienti dem spanischen Maler Blas del Prado zu, der aber erst am Ende des Jahrhunderts blühte und ganz anders gemalt hat.

VELASCVS.

Dieser Name steht auf einem Blatt in dem Gemälde des ersten Pfingstfestes in der Sakristei von S. Cruz zu Coimbra. Derselbe wurde, wie Sr. de Vasconcellos festgestellt hat[1]), zuerst bemerkt von dem Maler Antonio José Pereira in Vizeu, demselben, der Robinsons Führer dort war und auch mich siebzehn Jahre später noch nach der Quinta de Fontello begleitete. Pereira's Entdeckung wurde dann von João Cristino da Silva im Jornal do Commercio von Lissabon, 30. September 1862 veröffentlicht und 1866 von dem englischen Kunstkenner seinem bekannten Artikel in der Fine Arts Quarterly Review zu Grunde gelegt, der auch ins Portugiesische übersetzt und König Ferdinand gewidmet worden ist.[2]) Es sind zwei

[1]) Historia da arte em Portugal. Porto 1881. p. 5.

[2]) The Fine Arts Quart. Review 1866, I, 375. The early portuguese school of painting.

grofse, sehr bewegte Kompositionen, Vorgänge und Menschenklassen sehr auseinanderliegender Art darstellend, und wohl geeignet, die Fähigkeiten des Meisters zu erproben. Seine Interpretation erscheint uns zunächst ungewöhnlich und neu. In Pentecostes ist der Zuschauer gedacht im Vorraum einer Halle stehend. Letztere ist einem Querschiff vergleichbar, das sich in drei luftigen Arkaden auf schlanken Säulen nach dem Vordergrund öffnet. Die zwei Seitenöffnungen sind durch Brüstungen abgeschlossen, der höhere und breitere Mittelbogen dagegen bildet den ganz offenen Eingang. Der mittlere Teil jener Halle trägt ein Klostergewölbe mit runder Lichtöffnung; die Wand gegenüber hat eine Nische mit kleinem Altar, auf dem eine Balustersäule mit dem Bilde des Lamms steht, augenscheinlich ein urchristliches Heiligtum nach den Vorstellungen der Ratgeber des Malers. Zu den Seiten öffnet sich die Halle nach dem Hintergrund, man sieht Aufgang, Thüren und Fenster eines oberen Stockes, aus dem ein Greis zusieht.

In diesen Hallen nun hat sich die Pfingstgemeinde vereinigt. Die beiden Säulen des Thorbogens scheiden sie in drei Gruppen. Die Mittel- und Hauptgruppe bilden vier knieende Frauen, im Centrum Maria vor einem Betpult, nach vorn gewandt,

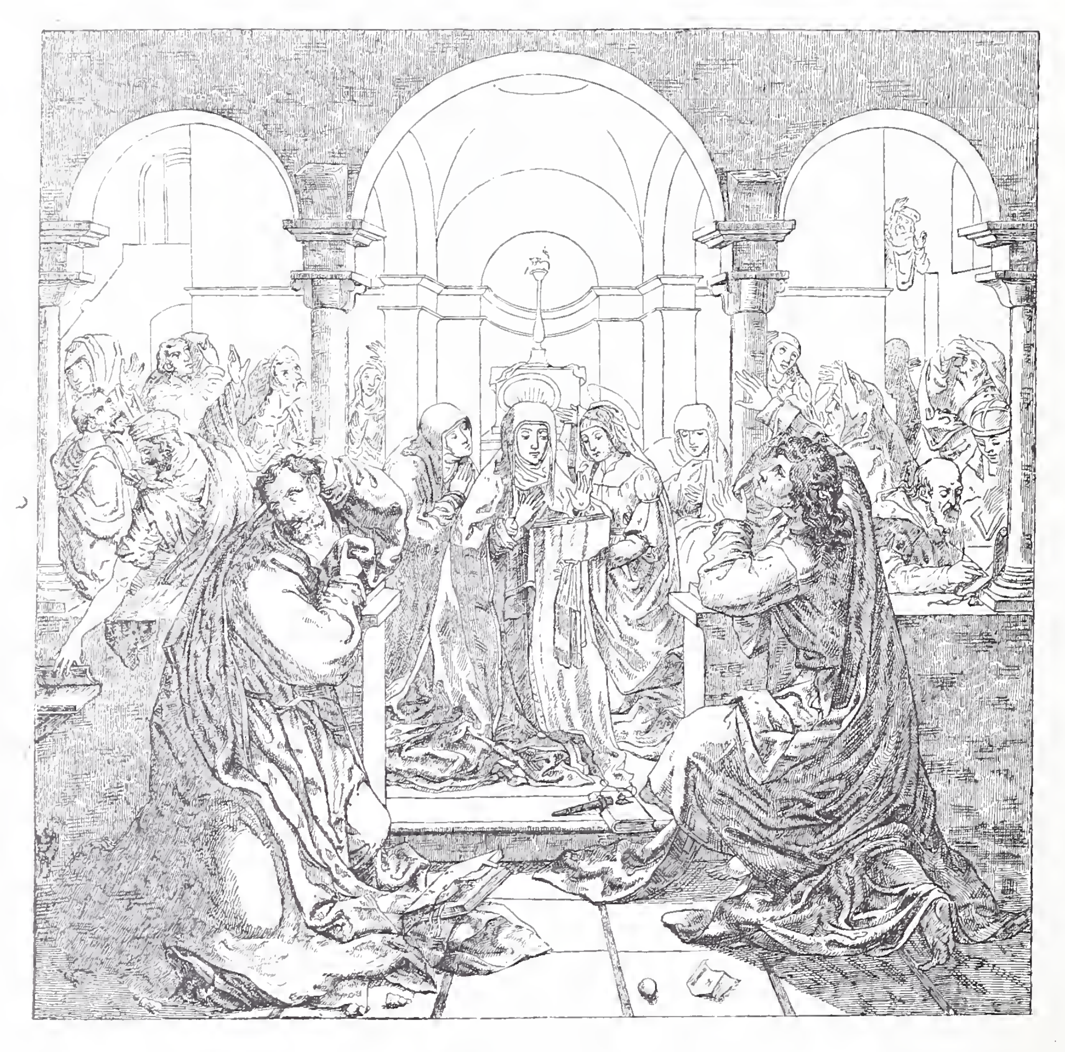


vertieft in ein Buch, in das auch die zwei seitlich und hinter ihr knieenden Frauen hineinsehen, wie die Ministranten des celebrierenden Priesters. Rechts und links ist die stehende Apostelschar verteilt. Während die Frauen, der Natur ihres Geschlechts gemäfs, die Heimsuchung des Schöpfergeistes in stillem, andächtigen Gebet empfangen, so äufsert sich bei den Männern das Hereingreifen des Übernatürlichen in Ekstase, Staunen, ja Schrecken. Ihre Häupter sind nach oben gewandt, Arme und Hände leidenschaftlich bewegt. Nach Art der Synagoge tragen sie die Mäntel übers Haupt geworfen wie Kapuzen, die sie zurückschieben, um nach dem heiligen Meteor zu spähen. Auch die Unterbrechung ihrer vorhergegangenen Beschäftigung soll durch einen schreibenden Alten angedeutet werden.

Der Vorderraum ist leer bis auf zwei Männer (gut doppelt so grofs als die anderen erscheinend), die an den Seiten des Eingangs knieen. Wenige Gestalten sind uns erinnerlich, in welchen tiefe Erschütterung so treffend versinnlicht wäre. Der eine dreht den Kopf, wie vom Blitz getroffen, über die Schulter und fährt mit der Hand an den Hinterkopf; der andere, mit zurückgeworfenem Haupt nach oben blickend, streckt die Rechte wie abwehrend vor.

Ganz anders insceniert ist das Ecce Homo. Hier sind die Teilnehmer der Handlung in den Vordergrund gerückt, auf beschränkten Raum, und steil übereinander gestellt. Der Heiland erscheint am oberen Rande einer Treppe, die schräg auf die

Bildfläche gestellt ist. Der Baldachin dahinter deutet an, dass hier der Stuhl des Prätors ist; der Landvogt im Turban und mit dem Richterstab, lehnt zur Linken über die Brüstung und scheint das Volk durch eine Handbewegung beruhigen zu wollen. Zur Rechten erhebt sich ein reich ornamentierter Pfeiler als Bogenträger; aus Lauben lehnen Zuschauer.



Velascus: Das erste Pfingsten.
Gemälde in der Sakristei von S. Cruz zu Coimbra.

Der Schmerzensmann wird von drei gemeinen Knechten dem Volk gezeigt. Zwei zur Seite halten ihn an dem um Hals und Hände geschlungenen Strick und am Mantel; ein dritter mit der Rute sitzt auf der Treppe und spricht mit den Soldaten. Christi Haltung ist gebeugt, die Augen matt wie eines Fieberkranken, ein Bild der Betäubung durch Schmerz und Schmach. Er hat den dunkelgrünen Mantel übers



Velascus: Ecce Homo.
Gemälde in der Sakristei von S. Cruz zu Coimbra.

Haupt geworfen und wie frierend um den rechten Arm gewickelt, der linke Arm bis zum Hals und die Beine sind blofs.

Dicht unter dieser Scene, zur Seite der Treppe, tauchen sechs Soldaten auf, vier fast nur Köpfe, zwei als Halbfiguren, im verlorenen Profil, laut schreiend, ihre Hellebarden und Spiefse sind so gestellt, dass sie die Hauptscene freilassen. Alle diese Menschenklassen sind deutlich und derb charakterisiert: bedächtige, verschlagene Hofleute und Räte (in der Loggia); harte, verwetterte Kriegsknechte, entmenschte Schergen.

Diesen Hauptstücken ist noch anzureihen eine beschädigte Tafel, die mit anderen ehedem zum Altar des hl. Kreuzes gehört haben mag: die Kreuzeserfindung, im Jahre 1882 aufsen neben der Thür des Sacrario untergebracht. Sankt Helena, die Krone über der weifsen Toca, gefolgt von vier reichgekleideten Hofdamen, kniet vor dem von Männern mit Anstrengung zu Tage geförderten heiligen Holze. Im Mittelgrunde ein Zelt mit dem Wappen des heiligen römischen Reichs. —

Wer sich in der Gemäldesammlung Lissabons umgesehen hat, dem wird der Velasco von Coimbra keine neue Bekanntschaft sein. Dorthin kam aus der Kirche *do Paraizo* eine Folge von acht Scenen aus dem Marienleben [1]), deren Wertschätzung von jeher in der Zurückführung auf den grofsen mythischen Maler der Vorzeit sich aussprach. Ihre Zeit ist annähernd bestimmbar: auf der Epiphanie kommen Münzen Johanns III vor. Man hat sogar den Namen des Meisters zu entdecken geglaubt: auf dem Hals einer schönen Vase im englischen Grufs stehen die Worte ABRAM PRIM. Indes kommt der Name Abraham dort bei Christen nicht vor, und Prim lässt sich leicht anders deuten. Vornehmlich die echt nationalen Köpfe dieses auch sonst oft vorkommenden Malers vergisst man nicht leicht und wird sie auf den ersten Blick in dem Velascus von Coimbra wiedererkennen. In anderen Punkten ist allerdings die Übereinstimmung der meisten Bilder nicht so augenscheinlich. Man vermisst die lebhafte Bewegung; die Draperie hat nicht die fliefsenden, anschliefsenden, dichtgedrängten Motive dünner Gewebe, sie fällt in breiten, schweren Falten mit eckigen Brüchen. Die Figuren erscheinen kürzer, zuweilen steifer, befangener; bei figurenreichen Scenen zusammengedrängt, die Bewegungen einförmig. Der Eindruck ist altertümlicher. Allein solche Unterschiede erklären sich aus den Wandlungen eines langen Künstlerlebens und dem Anteil der Schüler. Die Madonna, bei einer gewissen Familienverwandtschaft immer nüanciert, hat eine stille, vornehme Grazie, die an Murillo anklingt (z. B. in der Flucht). Von märchenhaftem Reiz ist die Geburt, wo zehn singende und spielende Engelpaare aus der Ferne in gemessenen Entfernungen durch die zerbrochenen Gewölbe der weitläufigen Ruine heranschweben. Die Ruine ist in der Epiphanie genau wiederholt. Bei der Geburt wärmt Marie die Hand über dem *braseiro*.

In St. Johann zu Thomar hat er neben jenem Schüler Quintens mehrere auf die hl. Eucharistie bezügliche Darstellungen gemalt: Abraham und Melchisedek, das Mannah, das Abendmahl und die Messe des hl. Gregor. Auch einige Täuferbilder: die Enthauptung und die Präsentation des Kopfes. Diese Stücke lassen in die Ausstattung eines fürstlichen Hauses blicken: Buffets, Teppiche, Arkadengalerien. Raczynski nennt diese Gemälde schwach (127), während er Stücke desselben Malers, die er in Lissabon bei besserer Laune sah, rühmt.

---

[1]) Museu N. 8—15. Gröfse: h. 1,29, br. 0,87, mit kleinen Abweichungen. Photogr. Laurent N. 684—691.

Ein Zug dieses Malers ist Heiterkeit. Die Madonna ist nie schwermütig und ernst. Diesem Hang thut er ein Genüge in dem etwas bizarren Bild des Paradiesgartens (Museu 30, h. 1,28, br. 1,68. Laurent 704), einer freien Fortbildung des aus Meister Stephan von Köln, dem Triptychon von Palermo und dem Täfelchen in Burleighhouse bekannten Themas. Eine ganz weltlich glückliche Mutter, mit dem nackten, etwa vierjährigen, derbgesunden Knaben zu ihren Füfsen, dem halbwüchsige, von Vergnügen und Spiellust trunkene, schalkhaft lächelnde Engel mit Singen, Guitarrespiel, gepflückten Trauben und neckischen Späfsen unterhalten. Kaum ist sonst ein so herzliches Lachen gemalt worden in jener Zeit. Im Grunde, an dem reichen Brunnen lässt eins dieser Himmelskinder ein Hündchen durch den Reif springen. Alle haben kleine Köpfe und Nasen, im Übrigen sind sie um so freigebiger ausgestattet. Für den Knaben hat er sich ein Modell gewählt, das auch für den schlangenerwürgenden Herkules hätte herhalten können, auch geberdet er sich, wie solche Riesenkinder pflegen.

Noch am ursprünglichen Platz findet man Velascus neben dem Maler von S. Bento in der Kirche des Klosters *de Jesus* zu *Setubal*. Die neunzehn grofsen Gemälde dieser Kirche sollen nach einer Mitteilung der Äbtissin Leonor de São-João (1630—48; bei Raczynski S. 125), ein Geschenk der Königin D. Leonor an König Emanuel sein und vom Kaiser Maximilian stammen. Die Notiz bezog sich vielleicht ursprünglich auf ältere Gemälde.

Die Scheidung beider Meister, im Allgemeinen leicht, ist hier im Einzelnen zweifelhaft, wie oft bei solchem Zusammenarbeiten und der dabei eintretenden Wechselwirkung. Am deutlichsten fand ich Velascus Art in der Verkündigung, Anbetung des Kindes, Epiphanie und Auferstehung. Die heilige Jungfrau in dem dritten Bilde ist von königlicher Anmut und Holdseligkeit. Der Maler von S. Bento hat schlanke Proportionen, Langköpfe von flandrischem Gepräge, lange, dünne Finger; vielbewegte Gebärden, helle Haltung. Velascus kurze Verhältnisse (*tozze* nennt Raczynski die Figuren), Breitköpfe von südlichem Typus, kurze, starke Hände. Dass seine sehr kenntliche Gesichtsform portugiesisch ist, kann ich aus eigener Anschauung bezeugen. Es sind kleine Schädel mit kurzen Stirnen, starkem Jochbein, grofsen, auseinanderliegenden, weniger griechischen als arabischen Formen nahestehenden Augen mit starken Brauen, etwas kurzer Nase, sich kurz zuspitzendem Untergesicht. Solche Köpfe kommen auch vor in Statuetten der Kirchenportale zu Belem und Thomar; in einer Porta-paz der Akademie, Maria auf dem Halbmond über dem Dornbusch (Ausstellung M, 109) und besonders in den grofsen Reliefs des Claustro von S. Cruz zu Coimbra.

Diese leider durch die Feuchtigkeit des tiefliegenden Orts stark verwitterten Kalksteinskulpturen, die umfangreichsten und merkwürdigsten Reste portugiesischer Renaissanceplastik, stellen dar: das Ecce Homo, die Kreuzschleppung und die Beweinung. Es ist der Gemäldestil der Sakristei in Stein übertragen. Die architektonische Anordnung, mit Raumöffnungen an den Seiten, die Ornamentik, die Typen und die Kostüme, die Kompositionsprinzipien sind dieselben. Abformungen dieser Reliefs von Guido Battista Lippi waren in der Ausstellung von 1882 zu sehen.

Wer sich von dem Typus einen Begriff machen will, hat in Deutschland Gelegenheit dazu in der Raczynskisammlung der Berliner Nationalgalerie. Hier ist die eine Hälfte einer Predella mit Halbfiguren weiblicher Heiligen, von der die andere Hälfte im Museum von Lissabon ist. (N. 52 f. h. 0,34, br. 0,88.) Es sind breit und flüchtig gemalte Bildchen, die Formen etwas typisch, die Haare schematisch, die Landschaft skizzenhaft. Ebenda ist auch ein hübsches kleines Triptychon der Klage mit Johannes

dem Täufer und S. Hieronymus. Sonst ist die Malweise Velasco's kenntlich an der tiefen, gesättigten Farbenstimmung; in dem Inkarnat viel Carmin, weinrote und braune Halbtöne; reichliche Lasuren, unter denen man die derben Linien der Unterzeichnung erkennt. Die Modellierung ist weich und weniger durchgebildet als bei seinem Mitarbeiter. Prachtvolle Proben der damaligen Kunst fehlen selten; vorgebaute Hallen und Loggien im toskanischen Stil, aber auch ein überreiches, spätgotisches Innenportal, im Geschmack der Spätflandrer, Baldachine, Durchblicke in Klosterruinen und helle Gemächer; in der Ferne weitläufige Schlösser mit Donjons im Stil des Turms von Belem und Cintra's. —

Bei diesem Velascus stöfst man nun zum ersten Male auf das Problem des Grão Vasco, d. h. auf die Frage, welche von den zu dieser Zeit auftretenden Persönlichkeiten es gewesen sein möge, an die der Übertragungsprozess altportugiesischer Gemälde auf einen einzigen Namen angeknüpft hat. Früher fand sich keine Veranlassung, diese Frage zu berühren; obwohl alle bisher besprochenen Gemälde, auch die rein niederländischen, z. B. des Gerhard David, ihm mit mehr oder weniger Zuversicht, aber ohne anderen Grund als die vage Überlieferung der Sage, beigelegt worden sind. Diese bei jedem Bilde, ohne jede Basis des Urteils sich stets wiederholende Diskussion zu verfolgen, ist eine Sisyphusarbeit.

Hier nun scheinen wir endlich Land zu sehen: eine unzweifelhafte Signatur dieses Namens und an einem der hervorragendsten Werke.

Für manche Leser dürfte hier die Bemerkung nicht überflüssig sein, dass *Velasco* und *Vasco* derselbe Name ist, das eine Mal in der alten vollen, das andere Mal in der nach portugiesischen Lautgesetzen durch Schwinden der Liquida zusammengezogenen Form. Wie aus Pelayo Payo, aus Melendez Mendez, aus Venegas Vegas, aus color côr wird, so wird aus Valasco, Vaasco und Vasco. Der Name kommt in den ältesten Urkunden seit dem XI Jahrhundert häufig vor, meist Valasco, seltener Velasco, als Vorname: Velasco Fernandiz (1055), Valascus menendi, Valascus martini, Vasco Martini Pimentel; und noch häufiger als Zuname: Gil Valasqui, Nunus Velasquiz, Ruy Vaasquiz, Arias Valasci, Bischof von Lissabon. Die kurze Form Vasco ist vom XI bis XIII Jahrhundert selten.[1] Der Name ist ebenso häufig in Spanien; in den Bischofslisten kommt er zuerst in Leon vor (966—975), ist aber dann als Vorname aufser Gebrauch gekommen. Nur auf jener lautlichen Wandlung beruht es, dass in Portugal Velasco, Velasquez als Familienname so selten geworden ist, wie er denn in dem Schriftstellerlexikon des Barbosa de Machado nur einmal erscheint.

Kann unser Velasco jener Hanneken Valasco sein, der im Jahre 1540 in Antwerpen lebt und sich den unbekannten Jakob Spueribol zum Meister wählt? Ich halte es für sehr unwahrscheinlich. Denn ist es denkbar, dass in dieser Zeit, wo Franz Floris als Freimeister aufgenommen wurde, und Hemessen (1535 und 37) als Lehrer gesucht war, in Antwerpen noch ein Stil, wie in den Tafeln von Coimbra, gelehrt werden konnte?

Wenn aber wahrscheinlich ist, dass der Meister, zu dessen Gunsten die Überlieferung nach und nach alle seine Nebenbuhler vergessen hat, doch wohl ein fruchtbarer, vielseitiger, volkstümlicher und in angesehener Stellung gewesen ist, so würde man selbst ohne dieses Zusammentreffen des Namens, unter allen bisher besprochenen keinen anderen als diesen Velascus für den Grão Vasco halten mögen. Seine

[1] Portugalliae Monumenta historica. Vol. I. Olisipone 1856.

Thätigkeit für königliche Stiftungen, die grofse Zahl seiner Werke, beziehungsweise der Umfang seiner Schule, der nationale Guss seiner Typen, die Heiterkeit und Anmut seiner Frauen, die hinreifsende Bewegung in den grofsen Werken: das Alles war geeignet, ihn zum Günstling der Nation zu machen, welche die rein flämische Art immer etwas fremd und kalt berührt haben muss.

Die Absorption, könnte man weiter annehmen, begann damit, dass die Namen seiner Mitarbeiter, des Meisters von S. Bento in Setubal und Coimbra, des Eduard in Thomar neben dem seinigen ausgelassen wurden.

Allein das Wahrscheinliche ist selten auch das Wahre und Faktische.

(Schluss folgt.)

DAS HANDZEICHNUNGENWERK REMBRANDTS, HERAUSGEGEBEN VON FRIEDRICH LIPPMANN

VON W. BODE

Für die Kenntnis der grofsen Künstler und ihrer Werke ist das Studium ihrer Handzeichnungen von gröfster Bedeutung, da uns dieselben den Einblick in das allmähliche Werden ihrer Werke gewähren und ihre Gedanken und künstlerischen Absichten frisch und unmittelbar wiedergeben.

Kaum von einem namhaften älteren Künstler sind so zahlreiche Handzeichnungen erhalten als von Rembrandt. Doch ist auch kaum das Zeichnungenwerk eines anderen Meisters so mit Fälschungen, Kopien und Schulzeichnungen vermischt wie dasjenige von Rembrandt. Dazu kommt, dass die Ansichten über Echtheit und Unechtheit, über eigenhändige Ausführung oder Schularbeit gerade bei Rembrandts Zeichnungen bis jetzt sehr weit auseinander gegangen sind und so wenig kritisch waren, dass z. B. selbst in Vosmaers »Rembrandt« die darin aufgezählten Zeichnungen zum guten Dritteil unecht sind, während die gröfsere Zahl der echten Zeichnungen gar nicht erwähnt ist. Eine Erschwerung der richtigen Kenntnis vom Charakter der Zeichnungen Rembrandts liegt auch in dem Umstande, dass eine sehr beträchtliche Zahl derselben sich in der Hand von Privatsammlern befindet: beispielshalber besitzt J. P. Heseltine allein etwa hundert echte Zeichnungen Rembrandts, die Sammlung von Léon Bonnat zählt etwa fünfundsiebzig Zeichnungen des Meisters und die von Adolf von Beckerath nahezu fünfzig.

Unter diesen Umständen wird eine Publikation der Handzeichnungen Rembrandts, die soeben durch Friedrich Lippmann in Angriff genommen ist, von allen

Kunstfreunden und Forschern freudig begrüfst werden, da die ähnlichen Publikationen desselben Gelehrten, insbesondere die Dürerzeichnungen, deren zweiter Band jetzt zur Ausgabe kommt, dafür bürgen, dass die Forderungen der Wissenschaft darin erfüllt werden und die Art der Reproduktion die treueste und eine künstlerisch vollendete sein wird.

Die Gesichtspunkte, welche für die Herausgabe des Dürer-Werkes mafsgebend waren, sind auch für die Herstellung eines ähnlichen Corpus von Zeichnungen Rembrandts innegehalten. Das Unternehmen ist namentlich dadurch gesichert, dass es gelungen ist, eine Anzahl deutscher und durch die thätige Förderung von J. P. Heseltine in London die Vorsteher und Besitzer der bedeutendsten englischen und französischen Sammlungen für den Plan zu gewinnen, so dass nunmehr die Erlaubnis zur Reproduktion der meisten wichtigen Bestände an Rembrandtschen Zeichnungen gesichert ist.

Den Inhalt der ersten Lieferung bilden die Rembrandt-Zeichnungen des Berliner Kupferstich-Kabinets, etwa 65 an der Zahl; für die folgenden Lieferungen sind zunächst die Zeichnungen der Sammlung von J. P. Heseltine in London in Angriff genommen, denen in geeigneter Reihenfolge die der übrigen dem Unternehmen beigetretenen Sammlungen folgen werden.

Die Direktion der Reichsdruckerei in Berlin hat sich in Anbetracht des künstlerisch-wissenschaftlichen Zweckes, den das Rembrandt-Werk verfolgt, bereit erklärt, die Lichtdrucke, soweit es thunlich und nötig ist, in ihren mit so hoher Vollkommenheit arbeitenden Werkstätten auszuführen, was ihr die Anerkennung und den Dank aller Kunstfreunde sichert.

Das Blatt, welches wir hier als Probe der ersten Lieferung beilegen, »Das unartige Kind«, bedarf keiner Erklärung. Es ist allen Rembrandtfreunden aus der Sammlung de Vos in Amsterdam, bei deren Versteigerung es für das Berliner Kabinet erworben wurde, noch in lebendiger Erinnerung.



REMBRANDT VAN RIJN

DER UNARTIGE KNABE

GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG. ORIGINAL IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN



EIN FÜRSTLICHER SOMMERAUFENTHALT IN DER ZEIT DER HOCH-RENAISSANCE

DIE VILLA MONTE IMPERIALE BEI PESARO

VON HENRY THODE

In so mannigfacher und eingehender Weise die geschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte sich mit der Sitte, Gesellschaft, Kunst und Politik der italienischen Renaissance beschäftigt hat, so giebt es doch ein für die Kenntnis der Renaissancekultur höchst bedeutungsvolles Kapitel, welches bisher nur sehr oberflächlich berücksichtigt worden ist: die Villeggiatur der Italiener im XV und XVI Jahrhundert. Wohl ist ein Bild der künstlerischen Thätigkeit auch auf diesem Gebiete mit Meisterhand von Jacob Burckhardt in grofsen Umrissen gezeichnet worden, aber zu einer Ausführung, zu einer Verwertung dieses zu weiteren Studien so ungemein anregenden Entwurfes ist man noch nicht gelangt. Vielleicht, weil die überwältigend grofse Fülle von Kunstwerken jeder Art, die sich in den Städten vereinigt findet, dem wandernden Forscher das Verlangen, Entdeckungsreisen auf das Land zu machen, nicht aufkommen lässt, ihm die Ruhe zu längeren, häufig aufs Geradewohl unternommenen Exkursionen nimmt. Vielleicht auch, weil dem Einzelnen durch mancherlei Enttäuschungen der Glaube an eine die Anstrengungen belohnende Ausbeute erschüttert ist. Und doch lässt es sich mit Bestimmtheit voraussagen, dass derjenige, welcher sich aus dem Zauberbanne der städtischen Kirchen und Paläste losreifsen, die Bequemlichkeit hintansetzen und seine wissenschaftliche Ungeduld bemeistern könnte, auf dem Lande eine unerwartet reichhaltige und eindringliche Belehrung über die Lebensweise und die Neigungen einer Gesellschaft finden würde, welche die Sommermonate nicht allein der Erholung von Geschäften und Berufspflichten, sondern zugleich den edelsten geistigen Freuden widmete.

Die Villeggiatur, d. h. die Anlage von Gebäuden, welche, nur zeitweilig bewohnt, ein Sommer- und Erholungsaufenthalt der Vermögenden sind, ist aus dem Städteleben hervorgegangen. Erst mit der Zeit, da städtischer Handel und Gewerbe Reichtum und Bequemlichkeit hervorgebracht hatten, da Macht und Ordnung der Kommunen grofs genug wurden, erfolgreich dem Räuberwesen der grofsen Herren sich zu widersetzen, ja dieselben dem städtischen Leben zu gewinnen, konnte der Bürger es wagen, auch ausserhalb der Mauern sich Wohnsitze zu gründen, die ihm wenigstens während eines Teiles des Jahres gestatteten, die Freiheit des Land- und Naturlebens zu genießsen. Sicher waren es die Fürsten und vornehmsten Familien, welche das Beispiel bereits im XIV Jahrhundert in Italien gaben, damals entstand die »Villa suburbana«, so genannt im Gegensatz zu den eigentlichen, ökonomischen Zwecken dienenden Be-

sitzungen im Lande selbst. Welcher Art diese Wohnsitze gewesen sind, davon können wir uns aus den Schilderungen der Dichter nur ganz allgemeine Begriffe machen. Immer sind es die Gärten mit ihren schattigen Baumgruppen, ihren kühlen Grotten, ihren blumigen Wiesen, ihren Brunnen und Fontainen, von denen mit Entzücken gesprochen wird. Hier verbringt in heiteren Spielen und geistreichen Gesprächen eine erlesene Gesellschaft die kühleren Stunden des Tages, hier findet die aus den beengenden Fesseln städtischer Lebenssorge sich flüchtende Phantasie die Freiheit, ihre farbigen Schwingen auszubreiten, hier schlingen liebliche Frauen und heitere Jünglinge den Reigen, hier schmückt man das Haupt mit duftenden Kränzen, hier klingt das Saitenspiel, hier gestalten sich die Worte zu Versen, hier verscheucht frohes Lachen alle Sorgen, hier werden die Feste der Liebe gefeiert. In diese Welt aber muss man sich versetzen, will man Petrarca, Boccaccio wirklich verstehen. Wer niemals im Frühling droben auf den Höhen von Fiesole, die auf das liebliche grüne Arnothal hinabschauen, Dante's »Vita nuova«, am Golfe von Bajae oder unter den Ölbäumen von Sorrento Boccaccio's »Fiammetta« und »Amorosa visione« gelesen, dem wird sich schwerlich je die Lenzespoesie solcher Dichtungen ganz erschlossen haben.

Im folgenden XV Jahrhundert dann erhält die Villa ihre erste, bestimmtere formale Ausbildung. Aus kurzen Andeutungen Leone Battista Alberti's ersieht man, dass dem Architekten ein, wenn auch ziemlich allgemeines, doch bestimmter erfasstes Ideal vor Augen schwebte, für welches die antike Architektur wesentliche Züge hergegeben hat. Heiter und einladend, auf sanftem Abhange gelegen, soll das Lusthaus voll von Licht und Luft sein. Nur aus einem Erdgeschosse bestehend, soll es abwechselnd runde und quadratische Räume enthalten, die sich um eine grofse Mittelhalle gruppieren. Natürlich war in der praktischen Ausführung der Phantasie ein weiter Spielraum gelassen, nur jene Raumdisposition, nach welcher ein gröfserer Raum den Mittelpunkt der Anlage bildet, ist auch in Wirklichkeit zumeist festgehalten worden. Hallen und Nischen dienten als belebende Momente der Architektur, die weniger durch Symmetrie, als durch Abwechselung gefällig wurde. Dem Architekten folgte der Maler, der in der Ausschmückung der Räume eine eigenartige Aufgabe fand. Hier wie in den Palästen galt es »profane Stoffe« zu wählen, hier durften die Künstler sich ausnahmsweise einmal von den grofsen, ernsten, religiösen Schöpfungen erholen. Was Leone Battista Alberti von Landschaften als Wandschmuck sagt, dürfte freilich in diesem Jahrhundert noch ein wenig befolgter Vorschlag geblieben sein, aber Mythologie und Allegorie boten mit Erfolg den so emsig mit der alten Litteratur beschäftigten Villen-Erbauern genreartige Züge dar, die lieblich zu dem heiteren Charakter des Sommeraufenthaltes passen wollten. Unschwer liefse sich aus der unübersehbaren Menge der aus der Renaissancezeit erhaltenen Bilder eine ganze grofse Gruppe zusammenstellen, die man etwa als die der »Villenbilder« bezeichnen könnte, wobei es allerdings häufig schwierig bliebe, zwischen Palast und Villa zu unterscheiden. Um nur einige Beispiele zu geben: für die Villa der Medici zu Castello bei Florenz hat Botticelli seine »Geburt der Venus« und seinen »Frühling« gemalt. Mit historischen Figuren schmückte Andrea del Castagno die Villa Pandolfini, Gir. Romanino die Villa Martinengo bei Bergamo. Die Bilder der neun Musen waren von Angelo Macagnini's, genannt Parrasio's Hand gemalt im Landsitze der Este: Belfiore, von Spagna's Hand in der Villa Magliana bei Rom zu sehen. Manche der allegorischen, Jahreszeiten und ländliche Gottheiten darstellenden Frauenfiguren Cosimo Tura's möchte man sich gerne im Auftrage der Este für Belriguardo bei Ferrara, manche

der mythologischen Gestalten Piero di Cosimo's, wie die Venus in Berlin und die Prokris in London, für die Landsitze der Medici ausgeführt denken. Halb mythologischer, halb historischer Art sind die Fresken, mit denen Francesco Cossa und seine Genossen den Palazzo Schifanoja in Ferrara schmückten. Ähnliches mag sich in den von Andrea Mantegna in Boito und Cavriana ausgemalten Lustschlössern der Gonzaga befunden haben, Phantasien im Stile der noch jetzt erhaltenen Bilder Mantegna's, Lorenzo Costa's und Pietro Perugino's, welche die Zierde des Kabinets der Isabella Gonzaga im Stadtschlosse zu Mantua waren.

Was aber im XV Jahrhundert noch zaghaft und schüchtern versucht wurde, musste zur vollen Herrschaft gelangen, als im XVI Jahrhundert das Interesse an den heidnischen Sagen und den Kunstdenkmälern des Altertums zum wesentlichen Elemente künstlerischer Liebhaberei wurde, als durch Raphaels Schüler die in Rom gepflegte leidenschaftliche Neigung für antike Mythologie den weiteren Kreisen ganz Italiens mitgeteilt wurde. Nun schwelgte man, einer unglaublichen Geschicklichkeit im schnellen Entwerfen und Ausführen von dekorativen Wandmalereien sich erfreuend, in den Göttermythen und -fabeln, erschloss den am Kuriosen sich ergötzenden reichen Besitzern an Wänden und Decken das Reich des Olymps, belebte jeden Pfeiler, jede Bogenlaibung mit den reizvollen Gebilden der Groteske, verwandelte die Zimmer in Lauben, durch die man in landschaftliche Fernen blickte. Spielend verstand man die Verkürzungen und perspektivischen Täuschungen, welche den ehrlichen, gründlichen Meistern des Quattrocento so heifse Mühe gekostet hatten, anzuwenden, scheute sich ebensowenig vor waghalsigen Kunststücken, als man es mit seelischem Gehalt gerade sehr strenge nahm. Eine fast bacchantische Lebenslust scheint in diesen Gebilden jede ernstere Stimmung der Bewohner solcher Räume übertäuben zu wollen. Brennende Farben, übertriebene Formen, wilde Bewegungen — es ist, als trieben die Maler ihren übermütigen Spott mit allen den Bestandteilen der Kunst, aus denen in keuscher Strenge noch wenige Jahrzehnte zuvor die grofsen Meister ihre hoheitvollen, ernsten Gebilde geschaffen hatten; als freuten sie sich, die in tumultuarische Unordnung geratenen Formen doch mit starker Hand zu dekorativen Zwecken zwingen zu können.

Wer hätte sich nicht angesichts der Fresken von Perino del Vaga im Palazzo Doria zu Genua, jenen von Giulio Romano im Palazzo del Te bei Mantua mit Erstaunen gefragt, wie solche Werke kurze Zeit schon nach Raphael's Tode möglich waren? Wer hätte nicht zu gleicher Zeit, von den figürlichen Darstellungen zu den Ornamenten in Stuck und Malerei sich wendend, andererseits hier noch über das höchste Mafs, das feinste Kompositionsgefühl und die zarteste Formenempfindung sich erstaunt? Dicht nebeneinander lieblichste Grazie und derbe Unart, feinstes Durchbilden des Details und bramarbasierend breites Streichen des Pinsels!

Freilich gilt es auch hier wohl zu unterscheiden. Nicht alle Meister waren vom Schlage des Giulio Romano, der den Gonzaga's ihre Schlösser del Te, Marmirolo und den Stadtpalast ausmalte. Mafsvoller wusste Pontormo in der Villa Careggi seine Allegorien der Fortuna, Justitia, Victoria, Pax und Fama, in der Villa Castello mit Angelo Bronzino vereint die historisch-allegorischen Darstellungen zu gestalten. Sicher auch erfreuten die Fresken, welche Garofolo und Girolamo da Carpi in Copara bei Ferrara ausführten, durch seltene Schönheit. Fern von dem Treiben der Schüler Raphael's hat im venezianischen Gebiete, das lange noch, als überall sonst grenzenlose künstlerische Verwirrung herrschte, Wunderwerke in Farbe und Form hervorbrachte, Paolo Veronese mit farbenherrlichen Gestalten die stillen Räume der Villa Masèr, der

Soranza und des Palastes Manolesso Ferro in Magnadale belebt. Ja die frühesten Villendekorationen Giulio Romano's selbst, die der Villa Lante und der Villa Madama bei Rom, in welch' letzterer Giovanni da Udine mit seiner zierlich schaffenden Hand ihm zur Seite stand, tragen noch den zauberischen Schönheitsschimmer, mit dem Raphael die Wirklichkeit verklärt hatte.

Sicher hat diese Betrachtung der malerischen Dekoration italienischer Villen im XVI Jahrhundert auszugehen von dem, was Raphael in der Villa Farnesina, in dem Badezimmer des Bibbiena und in den Loggien geschaffen hat. Hier liegen, was Stoff und Form anbetrifft, die Vorbilder. Hier haben wir in der Fabel von Amor und Psyche das erste Beispiel einer einheitlichen Verwertung eines mythologischen Stoffes für die Ausschmückung einer Halle. Zu dieser Zeit gestalten sich die Prinzipien der Dekorationsweise, die nun an Stelle der mehr oder weniger grofsen Willkür einzelner Künstler im Quattrocento als bindende treten; Prinzipien, die freilich im Einzelnen der Phantasie die freieste künstlerische Entfaltung gestatten. Sie kurz zu bestimmen: so handelt es sich im Ornamentalen um die Stuccatur und die gemalte Groteske, wie sie verbunden zuerst in den Loggien erscheinen, in der Flächenumrahmung um architektonische oder der Gartenarchitektur nachgeahmte Begrenzungen, in dem Stofflichen um mythologische, allegorische und historische Darstellungen, zuweilen auch um Landschaften.

Was aber die bauliche Anlage der Villen betrifft, so muss man zwischen eigentlichen Villen und gröfseren palastartigen Landsitzen unterscheiden. Letztere, zumeist Besitzungen der Fürsten, mussten derartig angelegt sein, dass genügender Raum für das Gefolge und die Gäste, sowie Stallungen vorhanden waren, was häufig eine mehrfache Nebeneinanderordnung von einzelnen Baulichkeiten bedingt hat. Die hervorragendsten Beispiele derartiger ländlicher Paläste sind oder waren: der Palazzo Doria in Genua, der Palazzo del Te bei Mantua, die Burg der Farnesen Caprarola bei Rom, die Villa d'Este bei Tivoli, Schloss Castiglione im See von Perugia, Poggio reale bei Neapel, Poggio a Cajano bei Florenz, die Vigna di papa Giulio bei Rom und andere mehr. Natürlich waren es besonders diese Herrschersitze, die einen reichen künstlerischen Schmuck in Malereien und Skulpturen erhielten. Daneben aber gab es auch zahlreiche vornehme Villen, die auf das glänzendste ausgestattet wurden, auch diese zumeist Besitzungen der Päpste, Fürsten, Kardinäle und vornehmen Leute, so um nur einige zu nennen: die Villa Magliana bei Rom, das Belvedere am Vatikan, Belriguardo und Belvedere bei Ferrara, die Farnesina, die Villa Madama bei Rom, die Villa Lante, die Villa Strozzi-Ridolfi in der Via Gualfonda zu Florenz, die Soranza bei Castelfranco, die Villa des Hauses Trissino zu Cricoli bei Vicenza, Cosimo's I Villa Castello bei Florenz, Palladio's Rotonda bei Vicenza. Unschwer liefse sich diese Zahl beträchtlich erhöhen, läge die Absicht hier vor, mehr als blofse Andeutungen zu geben. Neben den erwähnten Kategorien des Landpalastes und der reicher gestalteten Villa aber würde als eine dritte jene den Forscher zu beschäftigen haben, welche alle die einfacheren, weniger monumental angelegten Landhäuser umfasst, die, wenn auch nicht von so hervorragendem Interesse wie jene, doch häufig bei aller Bescheidenheit von gröfstem Reize sind und nicht selten gleichfalls eine des Studiums werte künstlerische Ausschmückung zeigen. Es braucht nur an jene Villa Lemmi bei Florenz erinnert zu werden, die kürzlich die Reste herrlicher, von der Hand Botticelli's ausgeführter Fresken an den Louvre abgetreten hat.

Darf man sich nun schliefslich wenig darüber erstaunen, dass diese zuletzt erwähnte Gruppe einfacher Landhäuser die Aufmerksamkeit der Forscher wenig auf

sich gezogen hat, so kann man sich doch der Überraschung nicht ganz erwehren, sieht man, dass selbst gröfsere fürstliche Sommerresidenzen der Beschreibung noch ermangeln, gleichsam noch darauf warten, entdeckt zu werden. Eine solche ist die Villa der Herzöge von Urbino, Monte Imperiale bei Pesaro. Scheinbar wohlbekannt, von älteren und neuen Schriftstellern genannt, von Ricci in seiner Geschichte der Architektur und von einigen Lokalforschern in Pesaro, was das Bauliche betrifft, beschrieben, in verschiedenen von Herdtle gezeichneten, in Burckhardts Geschichte der Renaissance publizierten Aufnahmen wiedergegeben, ist sie gleichwohl so gut wie unbekannt geblieben. Wer wüsste davon, dass hier in dem ältesten Gebäude in selten guter Weise alle die Malereien erhalten sind, von denen bereits Vasari spricht, Malereien, welche zum Teil wenigstens, von berühmten Meistern gefertigt, nach Inhalt und Form das gröfste Interesse beanspruchen. Wie so oft, ist es auch hier gegangen: das Gröfsere hat das Kleinere vergessen machen. Der herzogliche Palast des grofsen Federigo Montefeltro in Urbino hat so ausschliefslich den Blick der Historiker und Kunstfreunde auf sich gezogen, dass die Sommerresidenz der Rovere daneben so gut wie unbeachtet blieb. Derselben entsprechend ihrer Bedeutung wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, dazu sollen diese Zeilen dienen.

»Von einer besseren Feder, als der meinigen, so scheint mir, verdienten die Anmut und alle die schönen Eigenschaften dieses Ortes beschrieben zu werden«, so schreibt am 10. Februar 1557 der gefeierte Dichter Bernardo Tasso von Monte Imperiale aus an Vincenzo Laureo, den Arzt seines Gönners, des Kardinals Tornone, der im Begriffe stand, einer Einladung des Herzogs Guidobaldo II von Urbino nach dessen Sommerresidenz zu folgen.[1] »Euere Herrlichkeit wisse also, dass dieser Palast etwas mehr als eine Meile entfernt von Pesaro auf dem Rücken eines von allen Seiten erfreulichen und lieblichen Hügels gelegen ist, der berühmt ist wegen der Niederlage, die des Herzogs Vater, Francesco Maria seligen Angedenkens, der Mannschaft von Leone beibrachte, damals, als er auf gut Glück als Capitano kam, seinen Staat wieder zu erobern. Dieser Hügel mit seiner blühenden Herrscherstirne liebäugelt auf der einen Seite mit dem Adriameer, auf der anderen mit einer wohl bebauten und weiten Ebene, reich an Gefilden von mannigfaltigem und lachendem Grün, unter einem Himmel so milde und so gesund, dass nach dem Urteil der Ärzte und nach den Erfahrungen solcher, die ihn durch lange, lange Zeit bewohnt, nichts zu wünschen übrig bleibt. Und wahrlich, mir erschien er so schön, dass ich, obgleich in dieser Jahreszeit noch seine gröfsten Schönheiten verborgen sind, mich erkühne zu sagen, er sei »Naturae gaudentis opus«. Hier wird Seine erlauchteste Herrlichkeit mannigfache Orte zum Lustwandeln finden, bequem zu Fufse zu gehen oder zu reiten, wie es Derselben mehr behagt, nicht nur mit grofser Bequemlichkeit der Wege, sondern mit gröfstem Genuss an der Aussicht. Der Palast ist in zwei Teile geteilt, deren einer von den Herren aus dem Hause Sforza, die ihn zuvor besafsen, gebaut, aber von genanntem Fürsten glorreichen Andenkens vergröfsert worden ist, deren anderer von ihm selbst errichtet wurde. In dem alten Gebäude, welches gesünder und reich an vielen Zimmern ist, sind unter anderen zwei Wohnungen, deren eine mit einem grofsen, ganz mit Holz verkleideten Zimmer mir äufserst passend für Seine Erlauchteste Herrlichkeit erscheint. Der neue Teil, obgleich noch nicht beendigt,

---

[1] Lettere di M. Bernardo Tasso. Padova. Giuseppe Comino, 1733, II Bd., 242.

ist voll von Zimmern, die, wenn auch klein, doch wohl eingeteilt und mit Stuck, Malereien und den verschiedenartigsten anmutigen Ornamenten geschmückt sind. Da sind Loggien, Brunnen, Gärten und verschiedenartige Plätze, wo Seine Ehrwürden zu Seinem gröfsten Vergnügen spazieren kann. In der Nähe ist ein Kloster, zu dem man auf dem Rücken des Hügels auf ebenem und sehr angenehmem Pfade geht. Hier und in einigen anderen benachbarten Häusern wird sich mit Bequemlichkeit das ganze Gefolge unterbringen lassen; auch wird es hier nicht an Ställen für im Ganzen fünfundfünfzig oder sechzig Pferde fehlen. Ich glaube nicht, dass Seine Erlauchteste Herrlichkeit einen Ort in Italien finden könnte, der, verbunden mit dem milden Klima und den guten Eigenschaften des Himmels, so grofse Bequemlichkeiten und so genussreiche Landschaft darböte.«

Noch heute wird man das Entzücken teilen, welches Bernardo Tasso empfand, als er zum ersten Male Monte Imperiale besuchte, es leicht begreiflich finden, dass der Dichter in den Sommermonaten dieses und des folgenden Jahres 1558 keinen geeigneteren Aufenthalt entdecken konnte, seinen »Amadis« zu beendigen, als diesen. Noch manchmal später, als er in Venedig, dann in Mantua, eine neue Heimat gefunden hatte, mag er mit geheimer Sehnsucht sich jener glücklichen Zeiten erinnert haben.

Die kurzen Angaben, welche er über die Geschichte der fürstlichen Villen giebt, werden durch sonstige Nachrichten, die schon Ricci gesammelt hat, bestätigt.[1]) Alessandro Sforza war es, der zur Zeit seiner Herrschaft in Pesaro, in der Nähe der Stadt auf dem Monte Acio, der heute nach einer Kirche der Padri Gerolamini S. Bartolo genannt wird, sich einen Lustsitz gründete. Am 23. Januar 1469 wurde von dem von Rom zurückkehrenden Kaiser Friedrich III auf Wunsch des Fürsten der Grundstein gelegt zu dem Gebäude, welches zum Andenken an dieses Ereignis den Namen Imperiale erhielt. ALEXANDER SFORTIA MCCCCLXVIIII lautet die Inschrift, die es noch heute trägt. Es ist ein einfacher, quadratischer Bau in zwei Stockwerken, deren unteres die Räume für die Stallungen, für die Dienerschaft und Soldaten und für die Wirtschaft, deren oberes eine um den die Mitte des Gebäudes einnehmenden, mit Säulenarkaden geschmückten Hof sich gruppierende Anzahl von Zimmern enthält, die teilweise mit Holz getäfelt, mit kassettierten Holzdecken gedeckt, mit Fresken und Stuckaturen und mit farbigen Majolikafliesenböden geschmückt sind. Dieser reiche, dekorative Schmuck, der später eingehender betrachtet werden soll, ist erst zu Zeiten des Herzogs Francesco Maria hinzugefügt worden, wie auch die Einfassung des Hauptportales, ein viereckiger, durch je drei aus Lorbeerblättern bestehende Bänder horizontal umwundener Rahmen nicht dem älteren Bau angehört, sondern höchst wahrscheinlicher Weise von dem Baumeister Girolamo Genga gefertigt worden ist, dem das ganz ähnliche Portal an der Prefettura in Pesaro zugeschrieben wird.

Dieser kleine ältere Bau konnte auf die Dauer den Herzögen Rovere von Urbino, welche Pesaro ihrer Botmäfsigkeit unterworfen hatten, nicht genügen. Eleonora Gonzaga, die würdige Tochter der wegen ihrer Schönheit und ihres Geistes hoch-

---

[1]) Vergl. für das Architektonische: Vasari (Ausg. Milanesi): Leben des Genga, VI, 318. — Ricci: Storia dell' architettura, III, 126 ff. — Burckhardt: Gesch. der Renaissance, S. 228 (mit 2 Grundrissen, Fassadenansicht und Querdurchschnitt). — Nicht benutzen konnte ich Pompeo Mancini: Villa degli Sforzeschi e Rovereschi a breve distanza da Pesaro (1844) und Giuseppe Montanari: L'Imperiale di Pesaro, Stanze, Pesaro, 1838.

gepriesenen Markgräfin Isabella Gonzaga, war es, welche in Abwesenheit ihres Gemahls, des Herzogs Francesco Maria, den Ausbau dieser ländlichen Residenz beschloss. Dem von Kriegessorgen viel beschäftigten, der Heimat fast beständig fremden Gatten gründete sie einen Sommeraufenthalt, der ihn mit seinen stillen Freuden für alles Erlittene entschädigen sollte. Mit Rührung liest man die gar Vieles in sich schliefsenden Zeilen der Inschrift am neuen Palaste:

FR. MARIAE DUCI METAURENSIUM A BELLIS REDEUNTI
LEONORA UXOR ANIMI EJUS CAUSA VILLAM EXAEDIFICAVIT.

Welcher Zeitpunkt im Leben des Herzogs damit bezeichnet wird, ist nicht leicht zu bestimmen. War doch in diesem unruhigen, ganz dem kriegerischen Handwerk gewidmeten Leben jede Rückkehr nach Urbino eine Rückkehr von Kriegen. Offenbar aber bezeichnet Leonora's Inschrift doch einen bedeutungsvollen Abschnitt im Leben ihres Gemahls, den Abschluss gröfserer Unternehmungen. Da dürfte man am ersten denn an jenen Zeitpunkt denken, in welchem nach Abschluss des Friedens zu Cambray der Herzog 1530 auf einige Jahre in seine Länder zurückkehren konnte, deren Besitz ihm endlich ganz zugesichert wurde. Seit seiner Vertreibung, 1517, war er nur vorübergehend, 1527, in Urbino gewesen und damals erst war wohl auch Leonore ihm nach langem Aufenthalt in Oberitalien in die Heimat gefolgt, so dass schwerlich in dieser Zeit der Bau von Monte Imperiale entstanden sein kann. Nach 1530 aber hat Francesco Maria nicht eigentlich mehr Kriege geführt. Demnach dürfte der Beginn des Baues mit einiger Wahrscheinlichkeit in die Jahre 1529 oder 1530 angesetzt werden.

Zum Baumeister bestimmte nach Vasari's Angabe die Herzogin den Girolamo Genga, der sich lange Jahre hindurch durch seine Treue und mannigfache Dienste den Rovere's unentbehrlich gemacht hatte. Insbesondere Leonora mochte ihm seit ihrem ersten Einzug in Urbino, den er durch künstlerische Zubereitungen jeder Art zu einem förmlichen Triumph gestaltet hatte, wohl gewogen geblieben sein. Der Neubau, welchen der Urbinatische Künstler errichtete, befindet sich in unmittelbarer Nähe der älteren Villa und wurde mit dieser durch einen Gang verbunden, unter welchem ein Rundbogen die Einfahrt in den Platz vor dem Palaste gewährt.

Welche Zufälle daran Schuld gewesen sein mögen, dass der Bau nie ganz vollendet wurde, sondern im Wesentlichen als Rohbau noch heute dasteht, wie damals, als die Arbeit eingestellt wurde, ist nicht zu erraten. Am ersten möchte man vermuten, dass der Tod des Herzogs im Jahre 1538 das Werk unterbrochen hat. Trotzdem wirkt dasselbe in seiner kühnen, grofsartigen Anlage noch heute mächtig. Das ziemlich steil abfallende Terrain bedingte eine komplizierte Anordnung. Die breite Fassade ist nach Süden gerichtet. Rechts geht von ihr der Kommunikationsgang nach dem alten Gebäude aus, links tritt, diesem Verbindungsgange an Tiefe entsprechend, ein flügelartiger Bau vor. Das Erdgeschoss besteht aus fünf Hallen, die mit kassettierten, auf schweren Pfeilern ruhenden Tonnengewölben bedeckt sind und an der Rückwand Rundnischen enthalten. Pfeiler wie Bögen und Nischenwände werden durch vorspringende Felder belebt. Nord- und Südseite des linken Vorbaues zeigen dementsprechende Nischen. Das obere Geschoss ist durch gekuppelte jonische Pilaster in fünf Teile geteilt. Dieselben enthalten in gerahmten Feldern, die äufseren je ein Fenster mit Spitzgiebel, die drei inneren je eine schmale, rundbogige Nische, darüber quadratische Felder. Die vordere Front des Vorbaues zeigt in gemeinschaftlichem Rahmen zwei kleinere und in der Mitte ein gröfseres, rundbogiges, von jonischen

Pilastern eingefasstes, spitzgieblig geschlossenes Fenster. Ein dreifacher Architrav, ein Fries mit der bereits angeführten Inschrift, ein kräftiges Gesims, sowie eine Attika mit Balustrade bekrönen zugleich mit zwei spitz bedachten Ecktürmchen das ganze Gebäude. Die mit den einfachsten Mitteln hergestellte Wirkung ist eine ruhige und bedeutende. Ohne schwerfällig massiv in den Verhältnissen, wie die städtischen Paläste, zu sein, wirkt das Gebäude doch würdig und imposant.

Nach rückwärts steigt terrassenförmig das Terrain an, derart, dass an das wenig tiefe Hauptgebäude in der Höhe des ersten Stockes sich zunächst ein Hof anschliefst, dann über verdeckten Gewölbebauten eine Gartenterrasse, endlich, am höchsten gelegen, ein Garten, dessen Areal etwas gröfser ist, als das des Hofes und der Terrasse zusammengenommen. Der Hof ist auf der Ost- und Westseite von Mauern in der Höhe des Hauptgebäudes und auf der Nordseite durch eine nur in der Höhe des Hauptgeschosses aufgeführte Mauer begrenzt, über welcher die Gartenanlagen der Terrasse sich befinden. Die Wände sind fassadenartig reich gegliedert, und zwar in einem unteren Hauptgeschosse durch jonische Pilaster, zwischen denen sich abwechselnd rundbogige Nischen und viereckige Felder befinden, in dem oberen Geschosse, an dessen Stelle, wie erwähnt, an der einen Seite die Terrasse tritt und welches den Charakter einer Attika hat, durch Pilaster, welche korinthische Nischen und Felder einfassen. Ein Gesims auf Konsolen und eine Balustrade schliefsen nach oben ab. In die vier Ecken treten kleine, runde Treppentürmchen vor. Die Terrasse und der Garten sind durch einfache Mauern umschlossen. Zwei an den Friesen des unteren und oberen Stockwerkes hinlaufende Inschriften führen in sinniger Weise den in der Fassadeninschrift ausgesprochenen Gedanken weiter aus. Die eine, fast ganz leserlich, lautet:

MILITARE NEGOTIUM REQUIETE INTERPOSITA CARIOREM
LUDUM FRUCTUSQUE UBERIORES PARAT.

Die andere, teilweise zerstört, dürfte folgendermafsen gefasst gewesen sein:

PRO SOLE PRO PULVERE PRO VIGILIIS PROQUE LABORIBUS.[1]

Eine Belohnung und Vergütung der Kriegesmühen sollte die Villa dem müden Feldherrn sein!

Die im ersten Stock gelegenen Haupträume sind in sehr einfacher Weise angeordnet. Den Mittelpunkt bildet ein der Längenaxe des Gebäudes folgender Saal, der in zwei grofsen kassettierten Rundnischen endigt, durch ein in der Mitte unten befindliches und drei darüber oben angebrachte Fenster sein Licht empfängt und durch einen Säulenporticus, der, vier Säulen tief, nach dem Hof sich öffnet (ursprünglich, jetzt ist die hintere Seite nach dem Hofe zugebaut). Der Portikus besteht gleichsam aus drei mit Tonnengewölben bedeckten Hauptschiffen und zwei flachgedeckten schmäleren Seitenschiffen. Von den sechzehn Stützen sind die vier nach dem Saal und die vier nach dem Hofe zu liegenden, Pfeiler, vor welche jonische Pilaster gelegt sind, die in der Mitte gelegenen, jonische Säulen. Eine Pfeilersubstruktion trägt im Erdgeschoss diese Halle. Neben diesen Saal legen sich an jeder Seite drei kleinere Räume: je einer nach der Front, je zwei nach dem Hofe zu. Die vorderen sind mit unvollendetem flachen Ziegelgewölbe gedeckt, in dessen Ecken Rundkappen einschneiden.

---

[1]) So ergänzt aus folgenden sichtbaren Buchstaben (die fehlenden sind durch einen Strich angegeben):

PROS | LE PR | PVLVERE P | OV | GIL | | S PROQ LABORIBVS.

Von den hinteren haben die zwei an den Portikus anstofsenden durch Abschrägung der Ecken eine achteckige Form erhalten, die beiden anderen, fast quadratischen, zeigen über Zwickeln ruhende Kuppelgewölbe. Zwei gröfsere oblonge Räume mit Tonnengewölben, die ganze Tiefe des Gebäudes einnehmend, flankieren und schliefsen auf beiden Seiten diese mittlere Anlage ab.

Im zweiten Stockwerk befinden sich vier kleinere Zimmer nach der Front, neun kleine Räume nach dem Hofe zu. Der Vorbau schliefst nur einen gröfseren Raum in sich.

Die Thüren haben von Konsolen getragene Gesimsaufsätze, die Fenster sind ganz einfach viereckig und mit schlichten Rahmen versehen. Auch im Innern ist Alles Rohbau geblieben, und es lässt sich kein Schluss mehr auf die Art der künstlerischen Ausschmückung ziehen, die für Decken und Wände geplant war. Oder sollten spätere Zeiten hier alle Spuren derselben vernichtet haben? Sieht man, wie wohl die Wandmalereien in der älteren Villa sich erhalten haben, so möchte dies doch sehr unwahrscheinlich dünken. Auf der anderen Seite aber weifs nun Vasari in seinem Leben des Girolamo Genga (VI, S. 320) davon zu erzählen, dass der Künstler einige sehr schöne Engel aus Thon gemacht habe, die er dann in Gips abgegossen und über den Thüren der in Stuck gearbeiteten Zimmer im neuen Palaste angebracht habe. Und wie will man sich Bernardo Tasso's Angaben deuten, der neue Palast sei, wenn auch noch nicht beendigt, voll von Zimmern, die, wenn auch klein, doch wohl eingeteilt und mit Stuck, Malereien und den verschiedenartigsten anmutigen Ornamenten geschmückt seien? Sind vielleicht die kleinen Räume im oberen Stockwerk damit gemeint, die zu besichtigen mir nicht möglich war?

Wie dem auch sei, das Werk des Girolamo Genga hat bald eines weit verbreiteten Ruhmes sich zu erfreuen gehabt. Niemals passieren Fürsten diese Gegend, sagt Vasari, die nicht hingingen, diesen sehr schönen Bau, der so wohl angeordnet, so reich an Zimmern, Kolonnaden, Höfen, Loggien, Brunnen und lieblichsten Gärten ist, zu beschauen. Auf seiner Reise nach Bologna besuchte ihn Paul III mit seinem ganzen Gefolge und fand seine Neugierde durchaus befriedigt. In einem Briefe an die verwitwete Herzogin Eleonora von Urbino berichtet Pietro Bembo von dem Eindrucke, den er von Monte Imperiale erhalten habe:[1] »Dann kam ich nach Pesaro, wo ich auf Befehl des Herrn Herzogs in ehrenvoller Weise aufgenommen wurde. Und ich habe Euer Excellenz Villa Imperiale zu meinem unbegränzten Vergnügen gesehen, sowohl, weil ich sehr ersehnt hatte, sie zu sehen, als auch, weil der Bau für das, was er sein soll, besser angeordnet, besser aus einer wahren Kunstkenntnis heraus ausgeführt ist, mehr im antiken Geiste gehalten ist und schönere anmutigere Erfindungen zeigt, als irgend ein anderer in den neueren Zeiten gefertigter, den ich mich erinnere, gesehen zu haben. Worüber ich mich mit Euer Excellenz herzlich freue. Sicher, mein Gevatter Genga ist ein grofser Architekt von seltenen Gaben und hat bei Weitem alle meine Erwartungen übertroffen.«

Das dem Baumeister gespendete Lob war ein verdientes. Monte Imperiale giebt uns einen hohen Begriff von dem künstlerischen Vermögen desselben. Das Geschick, mit dem die ganze Anlage dem Terrain angepasst wurde, ist nicht minder bewundernswürdig als das feine mafsvolle Formgefühl, das sich in der Gestaltung der Fassaden

[1]) Bottari, Lettere V, 196. Datiert: 19. Dezember 1543, aus Gubbio.

ausdrückt, und die Originalität der in der räumlichen Disposition der Zimmer sich aussprechenden Erfindung. Die vornehme Beschränkung, die sich Genga in der Dekoration auferlegt hat, erfüllt mit Erstaunen, in einer Zeit, in welcher der Geschmack allgemein zu kräftigen Profilierungen und Ausladungen aller Bauglieder sich neigte, in welcher Säulen und Pilaster, Giebel und Gesimse, in malerisch kräftigen Massen Licht und Schatten verteilend sich vor die Wandflächen wetteifernd vordrängten. Der Geist Bramante's scheint über seinem jüngeren Landsmanne, Girolamo Genga, geschwebt zu haben, als er den Bau konzipierte. Als Bramante's Schüler und Nachfolger, meine ich, lernt man Genga hier kennen. Und man ist ja für eine Beurteilung desselben als Architekten fast ausschliefslich auf die Villa Monte Imperiale angewiesen, da sich im Übrigen nur Angaben Vasari's über seine Thätigkeit, nicht aber, vielleicht mit einer einzigen Ausnahme, Produkte derselben, welche die Prinzipien seines Schaffens deutlich machten, erhalten haben. Vermuten darf man wohl mit Jakob Burckhardt, dass sein und seines Sohnes Bartolommeo Werk der höchst eigenartige, mächtig wirkende Palazzo della Prefettura in Pesaro ist, ein Gebäude mit grofsen, schwerlastenden Arkaden auf Rustikapfeilern im Erdgeschoss, fünf reich gerahmten Fenstern im ersten Stock und einem mit einem riesigen Eierstab verzierten Kranzgesimse. Was hier besonders auffällt, ist eine sonderbare Verbindung kräftig energischer Hochrenaissanceformen mit Frührenaissancedetails. Vertreten die Hallen und das Gesims durchaus die ersteren, so sind die Fenster mit den kannelierten korinthischen Pilastern und dem Palmettenfries deutliche Nachahmungen der Fenster am Urbinatischen Schlosse. Die auf den Gesimsen stehenden, Guirlanden und Wappen haltenden Putten erinnern an jene von Vasari erwähnten Figuren, mit denen Genga einige Thüren in Monte Imperiale geschmückt haben soll. Die Annahme, dass dieser der Architekt der Prefettura gewesen, hat demnach etwas durchaus Glaubwürdiges, wozu auch noch die Thatsache kommt, dass ein ganz gleiches Portal, wie hier, sich auch an der älteren Villa Imperiale befindet und manche Elemente an dem Neubau dort, wie am Palazzo Prefettizio, deutliches Zeugnis von dem Einfluss ablegen, welchen der Palast in Urbino auf Genga's künstlerische Anschauungen gewonnen hat.

Die Verschiedenheiten in der Fassadenbildung und Formengestaltung der Villa Monte Imperiale und der Prefettura dürften sich aus der durchaus verschiedenen Bestimmung beider Bauten genügend erklären lassen, ja sehr lehrreich für das Erfassen der stilistischen Unterschiede zwischen einem städtischen Palast und einer Landvilla sein.

Wie lange Zeit ist zwischen der Wiederherstellung der älteren Villa und der Errichtung der neueren verstrichen? Fällt die Ausschmückung der Räume in jener zeitlich mit dem Ausführen des Neubaues zusammen? Lag es in dem Plane der Eleonora Gonzaga, die zur Ausschmückung der Sforza-Villa berufenen Maler nach Vollendung des Palastes auch in diesem zu beschäftigen, und haben nur die Umstände, welche der Beendigung von Genga's Werk hindernd in den Weg traten, auch der Thätigkeit der Maler ein Ziel gesetzt?

Will man Vasari Glauben schenken, so fällt die Restaurierung und Ausmalung der älteren Villa in eine frühere Zeit, als der Plan der neuen, grofsartigen baulichen Anlage.

»Als der Herzog«, so erzählt der Aretiner,[1] »in seine Staaten zurückgekehrt war, kehrte auch Girolamo zurück und wurde von jenem als Architekt angestellt und verwendet. Er erhielt den Auftrag, in Monte Imperiale bei Pesaro einen alten Palast wieder herzustellen und durch einen neuen Turm zu bereichern, welcher Palast im Auftrage und nach Zeichnung des Genga mit Gemälden, welche Geschichten und Thaten aus dem Leben des Herzogs darstellten, von Francesco aus Forlì, von Raphael dal Borgo, Malern von gutem Rufe, und von Camillo Mantovano, der eine seltene Geschicklichkeit im Malen von Landschaften und Verdüren hatte, geschmückt wurde. Und unter Anderen arbeitete dort auch der Florentiner Bronzino als junger Mann, wie in dem Leben Pontormo's gesagt worden ist. Auch den Ferraresen Dossi, welche dorthin gebracht worden waren, wurde ein Zimmer zum Ausmalen gegeben; diese Malereien aber, nachdem sie vollendet waren, wurden, weil sie dem Herzog nicht gefielen, von der Wand geschlagen und von den oben erwähnten Künstlern neu ausgeführt.«

Noch an zwei anderen Stellen seiner Lebensbeschreibungen spricht Vasari von den Fresken in Monte Imperiale, einmal im Leben des Pontormo, das andere Mal in dem der Dossi. Bei Erwähnung des Auftrages der Wandmalereien, den Jacopo Pontormo für die Villa Poggio a Cajano erhalten hatte, heifst es, dass derselbe eine Zeitlang vergeblich sich bemüht habe, Angelo Bronzino zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen.[2] »Der Bronzino, welcher damals (d. h. zur Zeit der Belagerung 1530) in Imperiale, einer Besitzung des Herzogs von Urbino nahe bei Pesaro arbeitete, obgleich jeden Tag nach ihm von Jacopo geschickt wurde, konnte dennoch nicht an seinen Posten zurückkehren. Nachdem er nämlich an einem Gewölbeansatz in Imperiale einen nackten, sehr schönen Cupido und die Kartons für die anderen gemacht hatte, trug ihm der Fürst Guidobaldo, der die Kunstfertigkeit des Jünglings erkannt hatte, auf, sein Porträt zu malen.« Erst nach langem Warten gelingt es Pontormo, den Mitarbeiter für Poggio a Cajano zu gewinnen.[3] Die Beteiligung Bronzino's an der Ausschmückung der Villa bei Pesaro ist also eine geringe gewesen, doch wird uns hier in dem Jahre 1530 ein Datum angegeben, das bei ferneren Untersuchungen in Betracht gezogen werden muss. Dass Vasari an Stelle des Francesco Maria den Herzog Guidobaldo nennt, der erst 1538 zur Herrschaft gelangte, ist wohl blofses Versehen.

Ausführlicheres erfährt man von den Brüdern Dosso Dossi und Battista Dossi (V. S. 99): »Zu derselben Zeit, als Girolamo Genga, Maler und Baumeister, für den Herzog Francesco Maria von Urbino oberhalb Pesaro's den Palast Imperiale mit vielen Ornamenten schmückte, wie am richtigen Ort gesagt werden soll, wurden unter vielen Malern, welche zur Ausführung dieses Werkes auf Befehl des erwähnten Herrn Francesco Maria herzugeführt wurden, auch die Ferraresen Dosso und Battista berufen, hauptsächlich, um Landschaften zu malen, nachdem lange zuvor Francesco di Mirozzo aus Forlì, Raffaello dal Colle del Borgo a San Sepolcro und viele Andere zahlreiche Malereien in diesem Palaste ausgeführt hatten. In Imperiale angelangt, tadelten Dosso und Battista, wie das Brauch gewisser ähnlich gearteter Leute ist, zum gröfsten Teil die Dinge, welche sie sahen, und versprachen jenem Herrn viel Besseres machen zu wollen. Genga, klug wie er war, sah, wo die Sache hinauslaufen würde,

[1]) Ausgabe Milanesi VI, 318.
[2]) Vergl. auch eine abermalige Erwähnung der Thatsache durch Vasari Bd. VII, 595.
[3]) Vasari, Ausgabe Milanesi VI, 276.

und gab ihnen ganz allein für sich ein Zimmer zu bemalen. An die Arbeit gehend, strengten sie sich mit aller Mühe und Sorgfalt an, ihre Kunstfertigkeit zu zeigen. Was aber immer Schuld daran gewesen sein mag, niemals in ihrer ganzen Lebenszeit haben sie irgend etwas gemacht, was weniger Lob verdiente, ja schlechter war, als dies. Es scheint oft vorzukommen, dass die Menschen gerade, wenn es besonders Not thut und sie die gröfsten Erwartungen hegen, sich täuschen und, da ihre Urteilsfähigkeit verblendet ist, es schlechter machen als sonst, was vielleicht von ihrer Bosheit und der schlechten Naturanlage, immer die Werke Anderer zu tadeln oder allzusehr ihren Geist zwingen zu wollen, sich herschreibt. Viel besser scheint es, langsam und so, wie die Natur es verlangt, zu gehen, ohne es doch an Studium und Sorgfalt fehlen zu lassen, als gleichsam mit Gewalt etwas der Begabung abzuzwingen, was sie nicht geben kann. Wie es denn wahr ist, dass man auch in den anderen Künsten, namentlich in der Schriftstellerei, nur zu wohl die Affektation und, so zu sagen, den zu grofsen Eifer herausfühlt. Als man also das Werk der Dossi enthüllte, zeigte es eine so lächerliche Manier, dass sie mit Schimpf und Schande jenen Herrn verlassen mussten, der gezwungen war, Alles, was sie gearbeitet hatten, abschlagen und von Anderen nach der Zeichnung des Genga neu malen zu lassen.«

So weise die an diesen angeblichen Vorfall anknüpfenden Bemerkungen Vasari's auch sind, so unwahrscheinlich dünkt Jedem, der die Werke und die künstlerische Bedeutung der Dossi kennt, von vornherein diese ganze Erzählung. Aus der Biographie der Ferraresen, die bei Vasari sehr kurz ausgefallen ist, spricht eine unleugbar feindselige Stimmung. Er missachtet ihre Kunst und ihre Charaktere. Wer weifs, ob da nicht persönliche Erfahrungen mit im Spiele gewesen sind! Dass es sich um eine direkte, entschieden böswillige Erfindung, deren Quelle wir freilich nicht mehr nachzuweisen vermögen, handelt, wird die nähere Betrachtung der in Monte Imperiale erhaltenen Fresken lehren.

Nicht weniger als sieben Maler also sind es, die nach Vasari ihre Dienste dem Herzog Francesco Maria oder der Eleonora zur Verschönerung des Landsitzes bei Pesaro gewidmet haben. Zunächst Girolamo Genga selbst, der wenigstens die Zeichnungen für manche Gemälde geliefert hat, dann dessen Schüler Francesco aus Forlì, der einmal Francesco di Mirozzo, das andere Mal richtiger Francesco Minzocchi genannt wird, ein Maler, der in seinen jungen Jahren sich die Bilder des Marco Palmezzano und des Rondinello zum Vorbild genommen hat, in späterer Lebenszeit den Pordenone nachgeahmt haben soll und 1574 im Alter von 73 Jahren gestorben ist. Ferner Raffaello di Michelangelo dal Colle aus Borgo San Sepolcro, der junge Angelo Allori, genannt Bronzino, der wenig bekannte Camillo Mantovano und die Brüder Dossi. — Als Gipsformer und Thonbildner, also vermutlich mit den Stuccaturen beschäftigt, soll nach Ricci Genga's Schüler Federico Brandani unter den in der Villa thätigen Künstlern gewesen sein.

Schon der erste Eindruck, den wir beim Durchwandern der mit Wandmalereien geschmückten Gemächer erhalten, bestätigt wenigstens für einige Namen Vasari's Angaben. Aber der erste Anblick auch lässt uns nicht im Ungewissen, dass der Löwenanteil der Dekoration den von Vasari verleumdeten Dossi zugefallen ist, dass es deren Arbeiten sind, welche das gröfste Interesse erregen. Auf acht Zimmer im ersten Stockwerk verteilt sich der malerische Schmuck. Allegorische, mythologische, historische und landschaftliche Darstellungen wechseln in buntem, das Auge und den Geist anregenden und beschäftigenden Spiele mit einander ab. Die Verherrlichung Francesco Maria's bildet den Faden, der alle diese Phantasien, diese »invenzioni«, verbindet.

Leider erblicken wir die Malereien nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustande. Die Beschäftigung einiger Lokalforscher in Pesaro mit dem durch Jahrhunderte gänzlich vernachlässigten Bau hatten zur Folge, dass der Besitzer der Villa an eine Wiederherstellung der Fresken gegangen ist, die man nur lebhaft beklagen kann. In so rücksichtsloser Weise ist in verschiedenen Räumen die Hand des Restaurators über das Alte hingefahren, dass man nur mit Mühe noch es sich auch nur einigermafsen rekonstruieren und zu sicherer Bestimmung des Stiles und der Eigentümlichkeiten der einzelnen künstlerischen Individualitäten gelangen kann. Selbst so aber, trotz aller Übermalungen, lebt hier noch unvergleichlich lebhaft und fesselnd ein ganzes Stück Kultur- und Kunstgeschichte des XVI Jahrhunderts fort. Besser als aus Chroniken und Geschichtsdarstellungen gestaltet sich angesichts dieser Malereien das Lebensbild eines Fürstenpaares, dessen Schicksale mit dem Geschick ganz Italiens eng verknüpft gewesen sind.

Wie ihrer edlen Mutter Isabella von Este sollte auch Eleonora Gonzaga das Loos zufallen, zum Gatten einen jener fürstlichen Condottiere zu erhalten, die ihr Leben dem kriegerischen Berufe gewidmet hatten und in einem ruhelosen Wanderleben an der Spitze ihrer Truppen abwechselnd verschiedenen Herren und Interessen dienten. Auch ihr wie Isabella war die hohe Gabe verliehen, den verklärenden Schein über dieses Leben zu breiten, den eine begeisterte Liebe zur Kunst allein zu geben vermag. In ihrem Elternhause hatte sie gesehen, wie man Künstler und Dichter ehrt; sie mochte den Beratungen mit den Humanisten und Malern beigewohnt haben, welche für die Ausschmückung der Paläste der Gonzaga sorgten; sie kannte die wunderlich poetischen Bilder, mit denen Andrea Mantegna, Lorenzo Costa und Perugino der Liebhaberei ihrer Mutter entsprochen hatten; sie hatte einen Einblick in die reiche Korrespondenz derselben mit allen künstlerischen Gröfsen der Zeit gethan; sie hatte den Tönen der ersten Kapelle Italiens gelauscht, in dem grofsen, mit Mantegna's »Triumph des Cäsar« geschmückten Saale merkwürdigen dramatischen Aufführungen beigewohnt; sie hatte von ihrer Mutter gelernt, welche Welt von geistigen Bestrebungen eine Frau ins Leben zu rufen vermag allen Hindernissen zum Trotz, welche eine in kriegerischen und politischen Unruhen sich verzehrende Zeit dem Kultus des Idealen entgegensetzt. Wäre das Geschick ihr freundlicher gewesen, sie hätte, wenn auch ihrer Mutter offenbar an Energie und Begabung nicht vollständig gewachsen, doch aus dem Hofe zu Urbino ein Seitenbild zu dem Mantuaner Musenhofe gemacht. Legte ihr doch auch die Erbschaft, welche Guidobaldo's Gemahlin Elisabeth Gonzaga, die Beherrscherin des vom Grafen Baldassare Castiglione in seinem »Cortigiano« so unvergleichlich geschilderten Urbinatischen Hofes, hinterlassen hatte, die höchsten Pflichten auf. Und wie wären nicht allein von ihrer Schönheit Künstler und Dichter magisch angezogen worden?

Seit Thausings geistvoller Untersuchung[1]) wissen wir, dass uns ihr Bildnis in nicht weniger als vier Gemälden von Tizians Hand erhalten ist. Zuerst scheint, vermutlich in Mantua, jenes im Wiener Belvedere entstanden zu sein, das sie mit halbentblöfster Brust in kostbarem Pelz zeigt, etwas später jenes herrlichste aller Frauenporträts im Pitti, das, als »Bella di Tiziano« bekannt, die Fürstin in reicher Tracht vorführt, dann die Venus der Tribuna in den Uffizien, welche ihre Züge

[1]) In der Zeitschrift f. bild. Kunst, 1878, Bd. XIV, S. 257 ff.

trägt, endlich das sie in höheren Jahren darstellende Porträt ebendaselbst aus dem Jahre 1537. Die Züge verleugnen die Verwandtschaft mit dem Bildnis der Isabella Gonzaga nicht, aber der Preis höherer Schönheit muss der Tochter verliehen werden. Grofs und sonnenhaft klar schauen unter zart gewölbten Brauen die Augen heraus, eine feine, lange Nase giebt den Zügen etwas Festes, Bestimmtes, auf den leicht geschwellten Lippen des feinen Mundes wohnt Anmut, ja Schalkhaftigkeit, in einem kurzen, rundlichen Kinn, das auf den frühesten Bildern ein Grübchen zeigt, verläuft das längliche Gesichtsoval. Die vornehmste Gesinnung, ein klarer, grofser Geist und heitere Anmut müssen diese Frau zu einer der edelsten, anziehendsten Erscheinungen ihrer Zeit gemacht haben.

Mit sechszehn Jahren ward sie im Jahre 1509 dem Herzoge Francesco Maria della Rovere vermählt, der ein Jahr zuvor die Erbschaft Guidobaldo's I übernommen hatte.[1]) Francesco Maria tritt uns aus den Schilderungen seiner Zeitgenossen als eine heftige, aber grofsmütige Natur und als ein gemäfsigter, gerechter, für das Wohl seines Landes besorgter Regent entgegen. Dass auch seine Politik, wie die der meisten Fürsten jener Tage, häufig als eine egoistische erscheint und Anlass zu manchen Vorwürfen der Treulosigkeit gegeben hat, darf uns in dieser Zeit nicht befremden, in der mit erschreckender Wahrhaftigkeit und Unverhülltheit alle Sonderinteressen sich geben als das, was sie sind.

Als Sohn des Giovanni della Rovere 1490 geboren, folgte er schon mit zehn Jahren in der Herrschaft über Sinigaglia seinem Vater, musste aber dem wilden Usurpator Cesare Borgia seine Stelle räumen. Bei Ludwig XII fand er für einige Zeit Aufnahme als Page, bis er nach dem Tode Alexanders VI nach Sinigaglia zurückgerufen wurde. Im Jahre 1506 durfte er seinen grofsen Verwandten Julius II auf seinem Zuge nach Bologna begleiten und gewann zwei Jahre später als Nachfolger des Guidobaldo von Montefeltro, der ihn schon früher adoptiert hatte, die Herrschaft über Urbino. In demselben Jahre ward er zum Generalkapitän der Kirche ernannt und erhielt die Insignien vom Kardinallegaten Alidosi in S. Petronio zu Bologna. Während der folgenden Jahre kämpfte er gegen die Venezianer und die Estensischen. Schwierigkeiten, die ihm Alidosi zu wiederholten Malen aus Gehässigkeit und Neid in den Weg legte, erbitterten ihn in so hohem Grade, dass er am 24. Mai 1511, gekränkt durch heftige Vorwürfe, die ihm der Papst machte, beim Verlassen des Palastes den ihm begegnenden Generallegaten erstach. Zum zweiten Male hatte ihn seine Leidenschaftlichkeit zu blinder That gedrängt. Schon früher hatte ihn ein Wutanfall hingerissen, mit eigener Hand den Geliebten seiner Schwester, Andrea Bravo, zu töten. Nach Urbino zurückgekehrt, sollte er die Folgen der That büfsen. Erschreckt durch die Bulle, welche ihn absetzte, entschloss er sich, zu seiner Rechtfertigung nach Rom zu gehen, wo er am 5. Dezember durch das Kardinalskollegium losgesprochen und in alle seine Rechte wieder eingesetzt wurde. Der veränderten Politik des päpstlichen Stuhles entsprechend richtete er bald darauf (1512), verbunden mit Venezianern und Schweizern, seine Unternehmung gegen die Franzosen in der Lombardei und erhielt als Ersatz für den ihm schuldig gebliebenen Sold im folgenden Jahre am 20. Februar das Vikariat und das Territorium von Pesaro.

Auch in der ersten Zeit der Regierung Leo's X scheint ihm das Glück hold zu bleiben. Er wird in seiner Stellung als Capitano generale bestätigt. Bald aber ver-

[1]) Vergl. zum folgenden Leoni: Vita di Francesco Maria. — Litta: Famiglie celebri. Die Rovere.

ändert sich Alles. Als 1515 Leo den Franzosen Krieg macht, giebt er seinem Verwandten Giudiano Medici die Feldherrnstelle, und als dieser stirbt, dem Lorenzo, der nun offenkundig seine Absichten auf das Herzogtum von Urbino betreibt. Als Francesco Maria sich weigerte, dem Befehle Lorenzo's, mit seinen Truppen in der Lombardei zu erscheinen, Folge zu leisten, berief Leo X ihn nach Rom, sich zu entschuldigen und von dem Morde Alidosio's zu reinigen, und exkommunizierte ihn, als er nicht erschien. Seiner Staaten beraubt, suchte der Herzog vergebens durch Elisabetta's von Urbino und Kaiser Maximilians Verwendung Leo X umzustimmen; er muss Urbino dem Lorenzo Medici überlassen und geht mit seiner Gemahlin und seinen Kindern nach Mantua. Aber auch von hier vertreibt ihn der unerbittliche Hass des Papstes. Da beschliefst er, sich selbst sein Recht zu verschaffen. Mit spanischen Truppen macht er sich auf und erobert, unterstützt von dem zu seinen Gunsten sich erhebenden Volke, fast sein ganzes Land (1517). Er schliefst Lorenzo in Pesaro ein und fordert ihn zum Zweikampf der Entscheidung heraus, den jener aber nicht annimmt. Während acht Monate führte dann der Vertriebene mit grofsem Mute den Kampf weiter, bis Leo X ihm einen Vertrag anbot, nach welchem er alle wertvollen Schätze seiner Paläste und die berühmte Urbinatische Bibliothek nach Mantua nehmen durfte und die Herzogin den Niefsbrauch ihrer Güter im Herzogtum behielt. Darauf ging Francesco Maria nach Mantua zurück.

Alle ferneren Hoffnungen konnten nur auf den Tod des Papstes gegründet sein. Selbst der Umstand, dass 1519 Lorenzo Medici starb, veränderte nichts in der Lage des Fürsten, da von Rom aus Anderen die Erbschaft zugewiesen wurde. Die einstmals besessene Würde eines Oberbefehlshabers der päpstlichen Truppen sah er in den Händen Federigo Gonzaga's. Während dieser mit den Kaiserlichen gegen Franz I kriegte, verhielt sich Francesco Maria zuwartend in Verona. Da schlug endlich die Erlösungsstunde. Leo X war gestorben, und der Herzog säumte nicht, sogleich mit Hülfe Ferrara's sich seines Landes zu bemächtigen. Durch das Versprechen der Treue wusste er sich das Kardinalskollegium günstig zu stimmen; eine neue hoffnungsvolle Zeit war angebrochen. Hadrian VII bestätigte ihn im März 1523 in seiner Herrschaft und verlieh ihm die Präfektur von Rom. Ruhig die gewonnenen Vorteile zu geniefsen, war aber nicht die Sache dieses dem Kriegshandwerk leidenschaftlich ergebenen Mannes. Er bietet den Florentinern seine Dienste an, nimmt dann aber das mehr verlockende Anerbieten Venedigs an, Governatore generale seiner Truppen zu werden. Binnen Kurzem erhält er den höheren Posten eines Generalkapitäns der Republik. Grofse Feste werden zu seinen Ehren gegeben, eine Deputation von Patriziern holt ihn ein, jubelnd begrüfst man in dem einstigen gefährlichen Gegner den nunmehrigen Beschützer.

Bald wurde ihm Gelegenheit gegeben, seine Kriegskünste zu bewähren, zunächst 1525, als Franz I in Italien erscheint, dann im folgenden Jahre, als von Venedig, Mailand, Florenz, dem Papst und den Franzosen die Liga gegen Karl V geschlossen wurde. Sein Verhalten in diesen Zeiten ist nicht frei von dem Verdacht der Zweideutigkeit. Zu wiederholten Malen haben der Papst und Venedig sich ernstlich über ihn zu beklagen gehabt, da er in entscheidenden Momenten ihre Sache im Stich liefs. Ja, man ging in Venedig so weit, seine Frau und Kinder bewachen zu lassen; doch gelang es ihm, sich von den Anschuldigungen zu reinigen.

Bis zum Jahre 1530 dauern die Kämpfe und Belagerungen in Oberitalien fort; erst die Verbindung des Papstes mit dem Kaiser und der Friede zu Cambray machten ihnen ein Ende. Unter den einstigen Widersachern ist es Francesco Maria, der mit

besonderen Ehren von Karl V aufgenommen wird. Als Präfekt von Rom trägt er, auf Wunsch desselben, am Tage der Krönung das kaiserliche Schwert, wie er denn auch später bei dem erneuten Aufenthalt des Kaisers in Italien von diesem in Mantua und Vicenza mit grofser Auszeichnung behandelt wurde. Jetzt endlich kehrt der Rastlose in die Heimat zurück, in welcher er, mit Sicherung und Erweiterung seiner Herrschaft beschäftigt, die folgenden Jahre verbringt.

Nur wenn man die Lebensschicksale des Herzogs Francesco Maria kennt, vermag man sich lebhaft in die beglückte Friedensstimmung zu versetzen, deren künstlerischer Ausdruck die Villa Monte Imperiale war, aus den Wandmalereien die froh bewegten Empfindungen herauszulesen, mit denen Eleonora die Zeit begrüfste, in welcher ihr Gatte ihr und der Heimat ganz wieder geschenkt war. In künstlerischem Schaffen, in der Verherrlichung seiner Thaten befreite sie sich von dem schweren Drucke, der lange auf ihr gelastet hatte — so stolz sie auf die Erfolge des Herzogs sein mochte, mehr galt ihr sein Besitz:

animi ejus causa villam exaedificavit.

Was diese wenigen Worte nicht Alles sagen! Ein zweiter Lebens- und Liebesfrühling scheint ihr nach vielen Leiden und Entbehrungen erstanden zu sein. Als lieblichste Bilder des neuen Lebens wurden ihr in den Jahren 1531 und 1533 zwei Kinder geschenkt. Es war die Sonnenzeit in dem Leben dieses Fürstenpaares. Ihr Spiegelbild hat sich in Monte Imperiale erhalten!

Tritt man durch den Verbindungsgang vom Palaste her in das erste Stockwerk der Villa, so kommt man zunächst in einen einfachen Eingangsraum, welcher des künstlerischen Schmuckes entbehrt, dann in ein Zimmer, welches an drei Wänden Malereien, an der Fensterwand einen Kamin zeigt. Schon die erste flüchtige Betrachtung belehrt darüber, dass hier Raffaellino dal Colle thätig gewesen ist.

Der Künstler hat auf den drei Seiten durch eine Scheinarchitektur den Raum zu erweitern gesucht. Die dargestellten Handlungen gehen in einem, im Querdurchschnitt gesehenen Rundbau mit einem von toskanischen Säulen gebildeten Umgang vor sich. Da sehen wir zunächst auf der einen Wand die Verherrlichung des Herzogs von Urbino. Der blondbärtige Feldherr in voller Rüstung kniet, gefolgt von zwei blonden Knaben, vor einer sitzenden Frau, welche, die wohlbekannten Züge Eleonorens tragend, die Schultern und Arme entblöfst, ihm einen Lorbeerkranz auf das Haupt setzt. Über ihr schwebt ein Engel mit einem zweiten Kranze herbei; hinter ihr gewahrt man zwei Frauen, die Allegorien der »Temperantia« mit dem Gefäfs und der »Prudentia« mit einer Schlange in der Hand. Aufserhalb der Architektur ist links eine mit Ähren gekränzte Frau, die ein Schilfrohr hält, rechts eine gleichfalls bekränzte Frau, die mit einer Fackel einen Harnisch verbrennt, zu sehen. Der Sinn der Allegorie ist leicht verständlich: durch Weisheit und Mäfsigung hat der Herzog von Urbino es verdient, den Ruhmeskranz aus der Hand der Tugend zu empfangen. Beendet ist der Krieg, die stillen Freuden des Landes erwarten ihn.

Das zweite Wandbild stellt die bekannte »Verleumdung des Apelles« dar, eine Nachbildung des von Lucian beschriebenen Gemäldes des Apelles, wie deren uns ja eine ganze Anzahl aus der Renaissance erhalten sind. Die eingehende Besprechung und Vergleichung der Darstellungen dieses Stoffes, welche Richard Förster im letzten Jahrgange dieser Zeitschrift gegeben hat, macht es uns möglich, auf besondere

Eigentümlichkeiten der Raffaelino'schen Komposition, welche sehr begreiflicher Weise Förster nicht bekannt war, hinzuweisen. Rechts sehen wir den König Midas auf dem Throne, hinter ihm den, ausnahmsweise hier männlich, als Krieger gebildeten »Argwohn« (sospetto) und die ein Tuch haltende »Unwissenheit«. Von links her nähert sich die, den Angeklagten bei den Haaren herbeizerrende, eine Fackel schwingende »Verleumdung«, die von dem »Neide«, einer, hier wie auf der Mantegna zugeschriebenen Zeichnung in London, weiblich gedachten Figur, gefasst wird. Zwei Frauen, die »Hinterlist« und der »Betrug«, folgen der »Verleumdung«, die eine setzt ihr einen Kranz auf, die andere bürstet ihr das Gewand ab (ein Motiv, das auf sonstigen Darstellungen nicht wiederkehrt). Aufserhalb der Architektur eilt links, in dünne Schleier gehüllt, nach oben weisend, die »Wahrheit«; rechts schreitet zaghaft, mit übereinandergelegten Händen, die »Reue« heran.

Dass dicht neben der Verherrlichung Francesco Maria's die Verleumdung des Apelles erscheint, hat gewiss einen tieferen Sinn. Nicht allein Siege und Ehren waren es, deren sich der Herzog und seine Gemahlin zu erinnern hatten, sondern auch ernste, seine Stellung bedrohende Verleumdungen. Nicht so leicht mochte Eleonora jene Zeiten der Gefangenschaft in Venedig vergessen, während welcher ihr Gemahl des Verrates an der Republik bezichtigt wurde. Der Kunst gab sie den Auftrag, den Sieg über solche Momente der Schmach zu verherrlichen.

Die dritte Wand wurde den christlichen Tugenden geweiht. In der Mitte sehen wir, von vier Kindern umgeben, die Caritas auf einer Treppe sitzend, links die Fides mit dem Kelch, rechts die betend nach oben schauende Spes.

Die Fensterwand zeigt, aufser dem nach der Antike gefertigten Bildnis der ephesischen Artemis, das den Kamin schmückt, keine Malereien; aber oben an den Wänden sind noch einzelne kleinere Bilder zu gewahren: eine von einem Genius gekränzte Frau, die mit Amor auf einem von Panthern gezogenen Wagen fährt, Venus den Bogen des neben ihr stehenden Amor haltend, Diana, von einem Hunde begleitet, zur Jagd schreitend, drei schlafende Frauen, deren eine von Amor gekrönt wird, ein auf einem Baume sitzender Amor, der einer Frau einen Zweig reicht, eine Königin, die eine knieende Frau krönt — anmutige mythologische Phantasien, die rein dekorativ aufzufassen sind, wie der die Wände krönende Triglyphenfries, der abwechselnd ein antikes Medusenhaupt und eine Art Feuerbecken zeigt.

Alle diese Malereien, in denen besonders der Einfluss des Andrea del Sarto neben dem Raphaels sich geltend macht, stimmen so durchaus mit den Werken Raffaelino's dal Colle in Borgo San Sepolcro überein, dass sie ihm mit Bestimmtheit zugeschrieben werden können.

Die bemalte und mit Stuck verkleidete Decke zeigt abwechselnd drei Embleme: einen von Sonnenstrahlen umgebenen Seraphim,[1]) vier um einen Bogen (Regenbogen?) gruppierte Sterne und drei Blitzbündel.

In dem an das erwähnte Zimmer sich anschliefsenden Raume ist nur die Stuckdecke, in deren quadratischen Feldern abwechselnd die Initialen F M, L E, ein Kranz mit zwei Lorbeerzweigen, ein Stierschädel und eine Art Webestuhl angebracht sind, aus der alten Zeit erhalten. Die Wandmalereien: Landschaften und ruhende Flussgötter, sind modern.

Wir treten dann in eine Reihe von kleineren, nach Osten zu gelegenen Räu-

[1]) Vergl. dasselbe Emblem, mit der Umschrift »alo et arceo«, auf Münzen des Herzogs, Litta: Famiglie. Taf. II, 3. 4.

men. Dieselben sind mit Stichkappengewölben gedeckt, deren jedes, mit Arabesken auf weifsem Grunde geschmückt, in der Mitte ein bedeutungsvolles Bild aus dem Leben des Herzogs trägt. In dem ersten Zimmer ist hier dargestellt, wie der im Stahlharnisch knieende Francesco Maria von dem weifsbärtigen Dogen den Feldherrnstab, in Gegenwart von vornehmen Venezianern, Kriegern und Volk erhält. In kräftigen, lebhaften roten Tönen gehalten, verrät das Bild in unzweifelhafter Weise die Autorschaft der Dossi, und nur von diesen können auch die Landschaften an den Wänden gemalt sein, die von Guirlanden eingefasst sind. Von anderer Künstlerhand (vielleicht der Raffaelino's?) sind die ganz übermalten Bilder in den Lünetten, welche die zwölf Herkulesthaten und aufserdem noch sieben andere Kompositionen: Danae, Mars mit Venus und Amor, Psyche Amor beleuchtend, Vulkan schmiedend, Augustus und die Sibylle, Frau und Krieger, und endlich eine Frau mit Maske zeigen.

Auch der folgende Raum ist in der Hauptsache von den Dossi dekoriert worden. Wieder sind es an den Wänden Landschaften, auf die man scheinbar durch Lauben hindurchblickt. Zwischen ihnen sind, in Nischen, Imitationen von Statuen, grau in grau gehalten, angebracht: eine Athena, eine Frau mit einer Stadtkrone auf dem Haupte, und vier Krieger in antiker Tracht; leider auch diese so übermalt, dass es fast unmöglich ist, einen Meisternamen zu nennen. In den Lünetten treiben Putten, welche sich mit Waffen und Musikinstrumenten schleppen, ihr Spiel. An der Decke aber gewahrt man Francesco Maria, der von Leo X, in Gegenwart mehrerer Kardinäle und einiger Knappen mit Fahnen, durch Überreichung des Feldherrnstabes zum Generalkapitän der Kirche gemacht wird.

Im anschliefsenden Zimmer waren an den durch Karyatiden gegliederten Wänden ursprünglich auch Landschaften angebracht, die jetzt aber ganz zerstört sind. Inmitten der Arabesken, auf den Gewölbeansätzen, befinden sich Medaillons mit der wiederholten Darstellung einer Frau, die einen Harnisch verbrennt. Das Bild an der Decke, das sehr gelitten hat und übermalt ist, schildert den Moment, in welchem der Herzog knieend vom Kardinallegaten Alidosi den Feldherrnstab, der ihn zum Führer der römischen Truppen macht, erhält. Unter dem zahlreichen Gefolge befindet sich ein Ritter, der eine weifse Fahne mit roter Lilie schwingt.

Weiterschreitend gelangen wir in einen Raum, dessen Deckenbild die Krönung Karls V verherrlicht. Ein feierlicher Zug bewegt sich auf einer künstlich durch ein Brettergerüst hergestellten Triumphstrafse zur Kirche. Voran schreiten drei Kardinäle mit den Reichsinsignien, ihnen folgt Francesco Maria in königlicher Tracht, das kaiserliche Schwert tragend, hinter ihm naht Karl V, inmitten von zwei Kardinälen. Den Vordergrund bildet eine unübersehbare, Kopf an Kopf gedrängte Menschenmasse, die mit einem für jene Zeit höchst überraschenden, an Werke unserer modernen Malerei erinnernden Naturalismus wiedergegeben ist. Das merkwürdige, durch Restaurierung etwas veränderte Fresko ist nicht, wie die früher erwähnten, von den Dossi, sondern von einem anderen Meister gemalt, den ich nicht zu bestimmen vermag. Vielleicht rührt die Zeichnung von Genga her. Die Thätigkeit der Dossi hat sich in diesem Zimmer offenbar auf die zwischen gemalten Pfeilern angebrachten Landschaften beschränkt, von denen zwei modern sind. In den Lünetten sieht man Nachbildungen antiker Büsten vor muschelartig gebildeten Nischen, an den Gewölbeansätzen Gestalten der Mythologie: Jupiter, Mars, eine geflügelte Frau, die einen Kopf meifselt, eine mit Lorbeer und Kranz nach vorn fliegende Victoria (eine Nachbildung von Raphaels fliegendem Merkur in der Farnesina), eine geflügelte mit der Kunst

der Malerei beschäftigte Frau, der auf einen Stab gestützt sitzende Merkur, eine mit Zeichnen beschäftigte Frau, eine die Tuba blasende Frau, eine die Geige spielende Frau und ein fliegender Amor. Offenbar haben wir hier die Malereien vor uns, die nach Vasari von Angelo Bronzino in seiner Jugend begonnen und nach seinen Zeichnungen von Anderen ausgeführt wurden. Die stylistische Untersuchung scheint mir Vasari's Angaben durchaus zu bestätigen: die Malereien zeigen eine ausgesprochene Verwandtschaft mit den Werken florentiner Künstler, wie Pontormo's, dessen Schüler Angelo Bronzino ja war. Danach wäre also die, auch von Julius Meyer im Allgemeinen Künstler-Lexikon gemachte Angabe, die Wandmalereien Angelo's in Monte Imperiale seien untergegangen, zu berichtigen. Ob oder inwieweit derselbe bei der Ausführung selbst thätig gewesen ist, wer nach seinen Kartons gearbeitet hat, dürfte allerdings sehr schwer zu bestimmen sein.

Von ganz besonderem Reize ist die Dekoration des nun folgenden, nach Süden zu gelegenen ersten Zimmers. Man glaubt in eine grofse Laube zu treten, aus der man einen weiten Ausblick auf eine ringsum Panorama-artig sich ausbreitende Landschaft hat. Ganz im Vordergrunde derselben, in sumpfigem Terrain, stehen auf den Längswänden drei, auf den schmaleren Seiten zwei grofsartige, poetisch erfundene Frauenfiguren, die mit ihren erhobenen Armen die Gewölbeansätze stützen. Offenbar war es die Figur der Daphne, die dem Künstler bei ihrer Gestaltung vorschwebte. Gleich einem Baume wächst die unten von Zweigen umkleidete, würdig und anmutig zugleich bewegte Gestalt, die mit einem lose gegürteten, die Arme und die halbe Brust blofslassenden Gewande bekleidet ist, aus dem Boden heraus. Von den Gewölbeansätzen rankt sich in frischem Grün prangendes Laubwerk nach oben und überspinnt die ganze Decke, an deren Mitte wiederum eine historische Darstellung, wie an einem Teppich, angebracht ist. Ein Geflecht von Ästen, von denen Musikinstrumente herabhängen, bildet den Abschluss. In den Zwickeln fliegen Putten mit Kränzen, Eichen- und Lorbeerzweigen. Zwei derselben sind damit beschäftigt, auf Tafeln die Namen Francesco und Leonora zu schreiben. Die Zaubergärten des Ariost scheinen hier zur Wirklichkeit geworden zu sein, — wie durch ein Wunder gebannt hält man im Schreiten inne, fürchtend, dass jedes Geräusch den holden Zauber störe. In weite Fernen dringt der Blick, verliert sich dann wieder im nahen Gewirr der grünen Zweige, die Saiten der Instrumente beginnen, vom Windhauche bewegt, leise zu klingen, durch die warme, sonnige Luft schweben Träume von Liebe und Glück, zu einem ewigen Sommer verklärt sich das Leben!

Nur einen Künstler hat es gegeben, der so in Farben und Formen dichten konnte: Ariosto's grofsen Zeitgenossen und Landsmann, Dosso Dossi. Nur von seinen Bildern her kennen wir diese mächtigen, üppig schönen, von Lebenslust glühenden Frauengestalten — es sind Schwestern jener Zauberin in der Galerie Borghese, die, wie sie, aus tropischer Pflanzenwelt zu menschlichem Sein sich wandelnd entstanden zu sein scheint. Und wer daran noch zweifeln möchte, braucht nur im Musée des Gobelins zu Paris jenen Gobelin, der zu einer Suite der »Metamorphosen Ovids« gehörte, aufzusuchen. Da wird er, von den Dossi entworfen, ganz ähnliche Daphnegestalten finden, deren Arme sich zu einem Laubengange verschränken, nur dass diese Wesen schon fast ganz zur Pflanze geworden sind und an herrlichem Wuchs und Gestaltung hinter jenen in Monte Imperiale zurückstehen.[1]) Sind

[1]) Vergl. Abbildung bei Müntz: La Tapisserie. Quantin, S. 229. Siehe auch die ähnlichen Figuren und ähnliche Dekoration auf den Gobelins in Madrid: »Die Liebe des Vertumnus und der Pomona«, wohl auch nach Dosso's Zeichnung. Müntz, S. 213.

die letzteren sicher von Dosso Dossi, so haben wir in denen der Teppiche vielleicht Nachbildungen von der Hand seines Bruders. Dass auch diese poetischen Gebilde von der Hand des Restaurators übergangen worden sind, erfüllt mit wahrem Ingrimme. Glücklicherweise aber war die Gröfse der Zeichnung und die Pracht der Färbung nicht ganz zu zerstören.

Konnten für die Deckenbilder der bisher durchwanderten Zimmer die dargestellten historischen Momente aus dem Leben Francesco Maria's bestimmt werden, so ist das für die Komposition im Daphnezimmer, die gleichfalls von dem Dossi herrührt, nicht möglich. Vergegenwärtigt wird ein Heerzug des Herzogs. Derselbe reitet, den Stab in der Hand, auf braunem Pferde an der Spitze eines langen Reiterzuges, vor sich vier Landsknechte, hinter sich vier geharnischte Reiter. Das Banner zeigt ein grünes Kreuz auf gelbem Grunde.

Eine gleich phantastische Dekoration, wie die eben beschriebene, darf man in dem anstofsenden letzten Raume, einem gröfseren Saale, nicht erwarten. Hier ist die Gliederung der Wände wieder eine architektonische. Die landschaftlichen Darstellungen befinden sich zwischen gemalten Pilastern, an denen oben braune Vorhänge aufgehangen sind, unter denen fliegende Putten hervorkommen. In den Lünetten sind Muscheln gemalt, von denen Kränze mit den Anfangsbuchstaben von des Herzogs Namen hängen. Durch eine Scheinarchitektur von korinthischen Säulen, welche eine Balustrade tragen, ist die Decke des Saales gleichsam durchbrochen. Eroten, die auf der Balustrade sitzen, halten einen Teppich, auf dem eine gröfsere historische Darstellung zu sehen ist. In der Mitte zweier Feldherren, deren einer unzweifelhaft nach den Gesichtszügen der Herzog Alfonso von Ferrara ist, reitet auf einem Schimmel Francesco Maria durch das in unzähligen Figuren dargestellte Heer, das von allen Seiten ihn begrüfst und ihm zujauchzt. Vielleicht wäre die Vermutung gerechtfertigt, dass ein Moment aus dem Kriegszuge gemeint ist, den der Herzog mit Hülfe der Ferraresen zur Wiedereroberung seines Landes gegen Lorenzo Medici richtete.

Auch hier, wie auf dem Bilde der Krönung Karls V, hat der Künstler sich die Aufgabe gesetzt, eine grofse Menschenmenge darzustellen, die Bedeutung des geschichtlichen Ereignisses auch durch die grofse Anzahl teilnehmender Personen ins rechte Licht zu rücken. Zu solchen, zumeist recht trocken und langweilig wirkenden, Kompositionen musste ja notwendig die historische Malerei gelangen, je mehr sie dazu gezwungen wurde, mit möglichster Treue Zeitereignisse zu schildern, denen ein tieferer allgemeiner Gehalt nicht beizumessen war. Raphael selbst hatte das gefährliche Beispiel in der Stanza dell' Incendio gegeben, rein ceremoniöse geschichtliche Vorgänge, deren Bedeutung nur durch die Menge teilnehmender Figuren zum Bewusstsein gebracht werden konnte, zu schildern. Gerade mit solchen Vorwürfen aber wurde der Kunstfertigkeit der Epigonen die Gelegenheit gegeben, sich zu bethätigen, in prahlerischer Weise sich geltend zu machen. Zu den lehrreichsten Beispielen für den trockenen chronikenartigen Ton, in welchen schon unmittelbar nach Raphaels Tode die Geschichtsmalerei in dem Streben, wahr und zugleich kunstreich zu sein, geriet, gehören unzweifelhaft Bilder, wie diese in Monte Imperiale. Wirken diejenigen der Dossi durch die Farbe noch lebhaft und anziehend, so ist das zuletzt erwähnte im Saale von einer traurigen, grauen Monotonie und trübe im Tone. Die deutlichen Anklänge an Signorelli lassen es nicht zweifelhaft erscheinen, dass hier der Erbauer des Palastes, G i r o l a m o G e n g a, selbst als Maler thätig gewesen ist.

Auf seine Entwürfe geht sicher auch die gemalte Architektur zurück. In den, freilich ganz modernisierten Landschaften, macht sich eine andere, weniger phantasiereiche Erfindung, als die der Dossi, bemerkbar. Sollte Camillo Mantovano, dessen Thätigkeit in Imperiale uns durch Vasari ja bezeugt ist, in diesem Saale das Feld seiner Thätigkeit gefunden haben?

Die Prüfung der Wandmalereien, die bei unserer Wanderung durch die Villa an unserem Blicke vorübergezogen sind, hat, wie festgestellt werden konnte, im Grofsen und Ganzen die Behauptungen Vasari's bestätigt. Mit Bestimmtheit liefs sich die Thätigkeit Girolamo Genga's, Raffaelino's dal Colle, Angelo Bronzino's nachweisen. Dem Camillo Mantovano konnten vermutungsweise die Landschaften des letzten Saales zugeschrieben werden, nur der Anteil Francesco Menzocchi's blieb unbekannt. Wie sonderbar erscheint es da aber, dass der sonst so gut unterrichtete Vasari so Irrtümliches über die Beteiligung der Brüder Dossi an der Ausschmückung der Villa ausgesagt hat!

Gerade die Thätigkeit der Dossi — und zwar, wie man vermuten darf, besonders des Giovanni Battista — ist es, deren Betrachtung mehr als alles Andere fesselt. Was Raffaelino, was Genga, was Bronzino uns zu sagen hatten, ist künstlerisch bei Weitem nicht so bedeutungsvoll, als was jene geschaffen haben Die eigentümliche Ausbildung des Allegorischen und Mythologischen, ja auch des Historischen, die Geschmacksrichtung im ornamental-dekorativen Gliedern und Beleben der Wände und Decken können wir sonst in Palästen und Villen aus der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts kennen lernen — was aber Monte Imperiale eine ganz eigenartige, ja einzige Bedeutung giebt für die Kenntnis der Geschichte der Malerei, ist die Landschaftsmalerei. die hier zum ersten Male mit dem Anspruche auf ganz selbständige Bedeutung, ja herrschend auftritt. Mochte auch schon Alberti dieselbe als Schmuck von Villen empfohlen haben, erst hier hat seine Idee künstlerische Verwirklichung gefunden. Nicht mehr als bescheidener Hintergrund für figürliche Darstellungen, nicht eine gleichberechtigte Rolle neben dem Figürlichen spielend, wie auf den Gemälden des grofsen, traumbefangenen Giorgione, sondern für sich allein den Anspruch auf künstlerischen Wert erhebend, erscheint die Landschaft an den Wänden von Monte Imperiale. Alle Staffage wird verschmäht, blos durch die Linien, durch Farbe und Beleuchtung soll in dem Betrachtenden eine lebhafte, genussreiche Empfindung erregt werden. Zugleich aber verrät sich der monumentale Charakter der italienischen Malerei auch auf diesem beschränkten Gebiete eigentlicher Landschaftsmalerei. Sie hat sich dem architektonischen Prinzip der Wandmalerei, wie es sich im Anfang des XVI Jahrhunderts immer bestimmter gestaltet, anzubequemen, jenem Bestreben, das darauf ausgeht, durch perspektivische Künste die wirklichen Mauern vergessen zu machen, den Raum künstlich zu erweitern, eine Täuschung hervorzubringen. Damit ist zugleich der wesentliche Unterschied zwischen dieser frühen italienischen Landschaftsmalerei und der späteren nordischen ausgesprochen.

Die Fresken der Dossi in Monte Imperiale sind Dekorationen, denen theatralischer Aufführungen verwandt, ja man kann sagen, hier gewahren wir die ersten Versuche in einer Richtung, die heute als Panoramenmalerei sonderbare, das ästhetische Gefühl zumeist tief verletzende Kunststücke zeitigt. In der That ist, wenigstens in dem Daphnezimmer, der Beschauer gleichsam in den Mittelpunkt einer Landschaft versetzt, die an den

verschiedenen Wänden, ohne in einzelne Veduten abgeteilt zu sein, fortläuft. Durch die künstlerische Fiktion einer Laube, aus der man in die freie Umgebung hinauszuschauen glaubt, soll die Illusion erhöht werden. In den anderen Räumen eröffnet sich der Ausblick durch Arkaden oder Fenster, die meist von Grün umsponnen sind. Was aber bewirkt, dass man sich der holden Täuschung beständig bewusst bleibt, nicht, wie in unseren Panoramen, beständig durch den Konflikt des Verstandes und der Phantasie, in eine höchst unbehagliche Stimmung versetzt wird, ist die Art und Weise, in welcher die Landschaft selbst gestaltet ist. Da handelt es sich nicht um naturalistische Wiedergabe der wirklichen Natur, sondern um freies Schalten einer ihrer Freiheit sich erfreuenden künstlerischen Einbildungskraft. Auf kleinem Raum sind möglichst viele verschiedenartige und durch ihre Ungewöhnlichkeit die Aufmerksamkeit fesselnde, häufig auch ganz willkürlich und bizarr gebildete Elemente der Landschaft zusammengedrängt, ganz so, wie wir es auch auf den Hintergründen der Bilder der Dossi gewahren. Da sieht man hoch auf Bergen thronende Städte, hinter oder neben denen grell mit weissen Streiflichtern beleuchtete Felsen schroff und ungeheuerlich emporragen. Fein silhouettierte bräunliche Bäume heben sich von dem hellen Himmel ab, mit lichtgrünen Gebüschen sind Felsen und Wiesen besetzt. Dann wieder schweift der Blick auf blaues, von hohen Bergen umgebenes Meer hinaus, aus dem zackige Felsengruppen, zu deren Füfsen sich eine Stadt angesiedelt hat, emporragen. Oder man sieht in Flussthäler hinein, die durch menschliche Niederlassungen belebt sind. Ähnliche Berge, ähnliche Seen, ähnliche Meeresgestalten erinnert man sich nicht, je gesehen zu haben, doch aber glaubt man gern an ihre Möglichkeit, ergötzt sich an der kecken Schöpferlust der Künstler, an den breiten, sicheren Pinselstrichen, mit denen dieses Naturganze hingesetzt ist. Trefflich stimmt zu der Formenerfindung die Beleuchtung, das kühle weifse Licht, das fast kreidig auf den Bergen und Felsen liegt, die feinen rosa Töne, deren Entstehung man sich aus dem Sonnenlichte nur schwer erklären kann, das helle zarte Grün des Vordergrundes. Und wiederum kommen uns die Stanzen Bojardo's und Ariosto's ins Gedächtnis: durch solche Gegenden zogen, Abenteuer suchend, Ruggiero und Orlando, in diesen Thälern erklang die Klage der verlassenen Geliebten, jenen starren Felsen gab Medoro Sprache, von seinem Liebesglück zu reden. Wie die Gesänge des Orlando furioso in raschem Wechsel die verschiedensten Gestalten und Abenteuer an uns vorüberziehen lassen, so erscheinen dem längs der Fresken hingleitenden Blick in buntem Nebeneinander alle Wunder der Natur: Berge und Thäler, Flüsse und Seen, Grotten und Haine, Städte und Einöden.

Welch' eine rätselhaft reiche Einbildungskraft hat alle diese Wunderdinge in Dichtung und Kunst in Ferrara hervorgerufen?! Denn mag man auch in manchen einzelnen Zügen dieser Phantasielandschaften den Eindruck gewahren, den Giorgione's Werke auf die Dossi hervorgebracht haben, so sind sie dennoch ferraresische Schöpfungen, durch einen ganz eigenartigen romantischen Zauber unterschieden von Allem, was zu jener Zeit geschaffen wurde. Und doch, unwillkürlich, angesichts dieser Fresken von Monte Imperiale, erinnert man sich an andere Bilder, die, zu gleicher Zeit fern im Norden entstanden, eine ähnliche kühne Einbildungskraft, eine ähnliche Freude an dem willkürlichen Zusammenfügen der verschiedensten Naturgebilde und an staunenswerten Reichtum der Motive, verraten. Was von den Dossi auf weite Wandflächen mit breitem Pinsel verteilt wurde: mit unendlicher Liebe durchgebildet, im engen Rahmen kleiner Tafelbilder zusammengeschlossen, erscheint es bei den beiden Begründern der eigentlichen niederländi-

schen Landschaftsmalerei, Herri met de Bles und Joachim de Patenier! Was sind das für tiefe Geheimnisse im Zusammenhang der geistigen Entwickelung des Menschengeschlechtes, auf die solche Erscheinungen hindeuten!

Den Blick, den die Villa Monte Imperiale uns in die künstlerische Thätigkeit der ersten Hälfte des Cinquecento zu werfen gestattet, umfasst, wie wir gesehen haben, ein grofses Gebiet verschiedenartiger Bestrebungen. Für die Geschichte der Architektur und der Malerei gewinnen wir wichtige Aufschlüsse. In lebendigen Farben gestaltet sich uns das Bild der Idylle, die sich Francesco Maria und Eleonora von Urbino auf stillem, vom Lärm des Lebens abgeschiedenen Hügel geschaffen haben. In diesen Räumen weilend, in den Anblick dieser Fresken uns vertiefend, scheinen die Gestalten des Fürstenpaares dem Dunkel der Vergangenheit zu enttauchen, uns willkommen zu heifsen an ihrem Hofe. In sommerlicher Lebenskraft gewahren wir sie, wie Tizian in den Bildern der Uffizien sie dargestellt hat, der grofse Venezianer, der in diesen Friedensjahren mit unter den Gästen zu Urbino sich befunden haben mag: die männlich kräftige, braunbärtige Feldherrngestalt, die kluge, vornehme Fürstin mit den grofsen, ernsten Zügen. Eine ganze Welt von Hoffnungen umgiebt sie in ihren Kindern. In der Waffenkammer ruhen Panzer, Helm und Kommandostab — nur Dichter und Künstler haben die froh ihrer Gaben sich freuenden Gönner an diesen dem Frieden geweihten Ort begleiten dürfen. Statt Kriegsplänen und Festungsgrundrissen sind es Entwürfe zu mythologischen Fabeln, welche Francesco Maria sinnend betrachtet, statt der Kriegstrompeten umspielen die Töne der Laute, die Stanzen der Dichter, die seinen und seiner Gemahlin Ruhm verkünden, schmeichelnd sein Ohr. In keckem Spiel der Worte wetteifern, in den kühlen Abendstunden um das Fürstenpaar sich sammelnd, die Höflinge, die Gunst und den Beifall der Frauen zu gewinnen; — die Zeiten, da man gepanzert und zu Ross in die Schranken ritt, sind vorbei: jetzt gilt es, durch Witz und Geist den Gegner zu besiegen. Bewehrt mit den pfeilschnell fliegenden Citaten aus den Werken antiker Dichter und Denker und dem Schilde philosophischer Würde, streitet man über die höchsten geistigen Fragen, über Liebe und Ruhm, irdisches Glück und Unsterblichkeit, über die Künste und Wissenschaften. Da ward in glücklichen Tagen das Leben zum Spiel und das Spiel zum Leben.

Nur wenige Jahre, und die Idylle von Monte Imperiale hatte ihr Ende erreicht! Von Venedig her erging 1537 der Ruf an den Herzog, den Befehl über eine Flotte zu übernehmen, die zur Verteidigung der Insel Cypern gegen den Sultan Soliman geschickt werden sollte. Zwar liefs Soliman von der Belagerung ab, aber im Bunde mit Kaiser und Papst beschloss man, selbst nunmehr die Ungläubigen anzugreifen. Francesco Maria eilt, sich an die Spitze des Unternehmens zu stellen. Schon werden Heer und Flotte ausgerüstet, da erkrankt plötzlich der Herzog und wird am 20. Oktober 1538 vom Tode ereilt, wie es heifst, in Folge von Gift, das ihm unbekannte Feinde durch einen Barbier hatten reichen lassen.

Wie Eleonora diese Kunde empfangen hat, davon wissen wir nichts. Es scheint, dass es ihr fortan unmöglich geworden ist, die Stätte einstigen Glückes zu bewohnen. Die Zeiten der Freude an der stummen Sprache der von Liebe, Frieden und Ruhm kündenden Fresken war vorbei. Der Mann, dem dieser Ort gewidmet war, hatte sie für immer verlassen. So nahm sie selbst Abschied von Imperiale, den Bau Girolamo

Genga's liefs sie unvollendet zurück. Auch der Sohn Francesco Maria's, der Herzog Guidobaldo II, hat nicht daran gedacht, zur Vollendung zu bringen, was geplant war. Dass seine Gäste genussreiche Stunden hier verbrachten, wissen wir von Bernardo Tasso. Dann aber ist Monte Imperiale allmählich vergessen worden, die Schicksale wechselnder Zeiten sind an ihm vorbeigeschritten, ohne es zu berühren, und so findet es der Wanderer noch heute, träumend von jenen glücklichen Jahren, welche die Sonnenhöhe im Leben des edlen Fürstenpaares von Urbino waren.

DIE STÄDTEANSICHTEN IN HARTMAN SCHEDELS WELTCHRONIK

VON V. VON LOGA

(Schluss)

Wie schon öfters hervorgehoben, muss man bei den Städteansichten der Chronik zwei Gruppen unterscheiden: solche, denen eine Abbildung nach der Natur als Vorlage zu Grunde lag, und reine Phantasiegebilde. Die Zahl der ersten ist wiederholt, am richtigsten von Lübke,[1] zusammengestellt worden, doch bedarf auch sein Katalog einer Ergänzung. In alphabetischer Reihenfolge sind es folgende: 1. Augsburg, 2. Bamberg, 3. Basel, 4. Breslau, 5. Buda, 6. Konstantinopel, 7. Konstanz, 8. Eichstädt, 9. Erfurt, 10. Florenz, 11. Genua, 12. Jerusalem, 13. Köln, 14. Krakau, 16. Lübeck, 17. München, 18. Neisse, 19. Nürnberg, 20. Passau, 21. Prag, 22. Regensburg, 23. Rhodus, 24. Rom, 25. Salzburg, 26. Strafsburg, 27. Ulm, 28. Venedig, 29. Wien, 30. Würzburg. Die Frage liegt nahe, wie man sich in Nürnberg alle diese Abbildungen verschaffen konnte. Für Venedig, Rhodus, Florenz, Genua und aller Wahrscheinlichkeit nach auch für Rom, sind ältere Vorbilder, meist Holzschnitte benutzt worden. — Hartman Schedel hatte sie wohl zu diesem Zwecke auf seinen Reisen gesammelt. — Für die 23 Ansichten von deutschen Städten liefs sich kein einziges derartiges Vorbild nachweisen; wir sind daher gezwungen, in ihnen Originalaufnahmen zu sehen, welche man eigens für die Chronik hergestellt. Mit Entschiedenheit ist aber die Behauptung zurückzuweisen, Wolgemut und Pleydenwurff, oder einer von beiden, hätten zu diesem Behufe ganz Deutschland bereist. Wenn wir es auch nicht gerade für ausgeschlossen halten, dass irgend ein junger Künstler auf der Wanderschaft — und man hat natürlich sofort an Dürer gedacht — einige dieser Blätter hätte besorgen können, möchten wir vielmehr an Kobergers weit verzweigte Handelsverbindungen erinnern, die sich von Basel bis Lübeck, von Lyon bis nach Ungarn und Siebenbürgen erstreckten. Wahrscheinlich hatte der grofse Verleger seine Geschäftsführer beauftragt — er hatte nach Neudör-

[1]) Geschichte der deutschen Renaissance, Bd. I p 48.

fers [1]) Zeugnis »in allen Ländern Faktoren und dazu in den vornehmsten Städten der Christenheit 16 offen Kram und Gewölber« — ihm Abbildungen ihrer Städte zu schicken, welche dann, je nach den Fähigkeiten der Zeichner, sehr ungleich ausgefallen sind. Diese Skizzen wurden in Nürnberg von Leuten, welche die dargestellten Orte nie gesehen, überhaupt beim Kopieren nicht allzu gewissenhaft zu Werke gingen, für den Holzschnitt vorbereitet. Manche Ungenauigkeiten, manches Widersinnige geht auf ihre Kosten. So sind die Thürme am Regensburger Münster [2]) ein willkürlicher Zusatz, welcher der Wirklichkeit widerspricht, und auch der Kölner Dom hat niemals so ausgesehen wie auf unserem Holzschnitt. Welch wunderliches Bauwerk ist ferner aus dem Dom von Erfurt geworden. Die Nürnberger Formschneider hatten offenbar nicht begreifen können, dass zu einem Seitenportal eine so imposante Freitreppe führte; sie haben dann hierher die Hauptfassade verlegt und wussten mit den drei Türmen nun natürlicherweise nichts Vernünftiges anzufangen. Aber unsere Illustratoren scheuten sich auch vor eigenen Zusätzen nicht. Eine Kirche in Bamberg, unterhalb des Michaelsberg, rechts seitwärts von St. Jacob, hat niemals existiert; und als die Ansicht von Rom, welche in zwei Stöcken geschnitten war, den für sie bestimmten Raum nicht ganz füllte, setzte man in der Mitte ein Stück zu. [3]) Es wird einfach das Spital von Sto. Spirito in die Länge gezogen, der Turm, den die Inschrift »la guia« als den Obelisken von St. Peter bezeichnet, noch einmal wiederholt und einige andere unwesentliche Häuser und Türme eingefügt.

Für die zweite Gruppe von Städteansichten, welche wir als reine Phantasiegebilde betrachten mussten, sind siebzehn Holzstöcke verwendet. Es wurden dieselben wiederholt und mit verschiedenen Überschriften abgedruckt. Was diese anbetrifft, so herrscht in der lateinischen und deutschen Ausgabe nicht einmal eine Übereinstimmung.

Wir stellen die Typen nach der lateinischen Ausgabe zusammen; die in runden Klammern eingeschlossenen fehlen in der deutschen Ausgabe, die eckigen Klammern bezeichnen diejenigen, welche dort neu hinzukommen.

a) 14 : 22 cm: Amazones f. 19 v, Athen oder Minerva f. 27 v, Papia f. 74, Alexandria f. 77 v, [Damiata f. 221, cf. g], (Corinthia f. 277), [Österreich f. 27 b], [Preufsen f. 279].

b) 14 : 22 cm: Ninive f. 20, in der deutschen Ausgabe Assyrien, Corinthus f. 34.

c) 18 : 17 cm: Memphis vel Chayrum f. 22, Bisantium f. 62 v.

d) 19 : 24 cm: Treveris f. 23, Padua f. 44, Massilia f. 61, Metis f. 110 v, Nicea f. 194 v, (Littavia f. 279 v).

e) 19 : 23 cm: Damascus f. 23 v, (Neapolis f. 42, cf. k), Perusia f. 48 v, (Verona f. 68, cf. h), Sena f. 80, Mantua f. 84, Ferraria f. 159, (Macedonia f. 275), [Kempten f. 275], (Hessia f. 284 v), (Hispania f. 289 v).

---

[1]) Nachrichten ed. Lochner, in Quellenschriften, Bd. X p. 133, und Hase, Die Koberger, II. Auflage, p. 269 u. ff.

[2]) Bei sämtlichen Städteansichten wird uns das geringe Verständnis der Künstler für gotische Architekturformen auffallen; selbst dort begegnen wir romanischen Baugliedern, wo wir den Spitzbogen erwarten mussten. Die Allgemeinheit dieser Sitte erspart uns in jedem einzelnen Falle darauf hinzuweisen.

[3]) Wie wir es schon bei den Porträtköpfen gesehen haben, waren ursprünglich die Holzschnitte kleiner geplant, bei mehreren der gröfseren Städteansichten ist ein kleiner Stock in der Breite von 27 mm angefügt. Man könnte vielleicht daraus schliefsen, dass diese zuerst fertig gestellt waren.

f) 14 : 23 cm: Babilonia f. 24 v.

g) 14 : 23 cm: Lacedaemonia f. 28, Tyberias f. 34 v, Mediolanum f. 72, [Jenff f. 122], (Sebenna), (Damiata f. 210, cf. a), [polnisch Land f. 278], [Engelland f. 284].

h) 20 : 23 cm: Troya f. 36, Pisa f. 45 v, [Verona f. 68, cf. e], Tolosa f. 71 v, Tirburtina civitas f. 113, Ravenna f. 142, [Anglia f. 289, cf. g).

i) 19 : 23 cm: Parisius f. 39, (Larvisium f. 51 v), [Ternis f. 52], derselbe Stock wird f. 180 als die linke Hälfte von Magdeburg verwendet.[1])

k) 20 : 23 cm: Maguncia f. 39 v, [Neapolis f. 42, cf. c], Aquileja f. 51, Bononia f. 62, Lyon f. 88, (Austria f. 278, cf. a).

l) 12 : 17 cm: Carthago f. 40 v.

m) 23 : 22 cm: Anglie Provincia f. 56, [Walachey f. 272 cf. p], [Frankreich f. 283].

n) 12 : 22 cm: Jericho f. 50.

o) 23 : 22 cm: Sarmacia Anhang, (de Turchis idm), [Littau f. 278], (Franconia f. 283), [Welschland f. 286], (Bavaria f. 286 v).

p) 23 : 22 cm: Hungaria, (Walachia), [Tracia f. 272], (Prussia f. 280), (Saxonia f. 281 v), [Bayerland f. 282], [Hispania f. 285].

q) 23 : 22 cm: (Tracia cf. p), (Francia f. 288), [Macedonia f. 273], Portugalia f. 290.

r) (Achaja 276), [Turken f. 273 cf. o], [Sachsenland f. 279 cf. p], (Westvalia f. 284), [Hessenland f. 291, cf. e].

Rhodus f. 26 v, 17 : 22 cm grofs, von NW. aufgenommen, links die porta del castello mit dem Araberturm; der Hafendamm, mit dem Kastell von S. Nicolo zieht sich quer durch das Bild, hinter diesem ist die eigentliche Stadt sichtbar. Dieser Holzschnitt ist eine verkleinerte Kopie von Breydenbachs grofsem Panorama, und zwar ist nur der mittlere Teil hier nachgebildet. Auch noch später wurde jener für den Hintergrund eines Gemäldes benutzt. (Die Königin Artemisia belagert Rhodus. Schleifsheimer Galerie Nr. 164. Art des Mathias Gerung.) In den bei Hans Baemler 1482 in Augsburg gedruckten Geschichten der Kreuzfahrt nach dem heiligen Lande (Hain 8753), sind die Städteansichten sehr unvollkommen, dagegen finden sich in der Ulmer Ausgabe von Caorsinis descriptio obsidionis urbis Rhodiae[2]) — die früheren italienischen sind ohne Holzschnitte — mehrere Originalaufnahmen von Insel und Stadt, welche dann in die Strafsburger Drucke der Turkisch chronika des Adelphus[3]) übergehen. Ein interessantes Einzelblatt vom Jahre 1521 stellt die ganze Insel dar, doch so, dass die Hauptstadt über die Hälfte des ganzen Raumes einnimmt. Grofs 51 : 72 cm: Stampata in Venezia per Vadagnino di Vavassori Nel MCCCCCXXI. Nur den Herausgeber, nicht den Künstler, dürfte diese Inschrift bezeichnen.[4])

---

[1]) Cf. Lübke a. a. O.

[2]) Johan Reger, 1496. — Muther 367.

[3]) 1513 bei Martin Flach. Muther, 1558. Und 1516 bei Knobloch. Muther, 1524.

[4]) Denn technisch grundverschieden ist ein zweites Blatt derselben Firma, welches Konstantinopel darstellt. Ebenfalls bisher unbeschrieben, 37 : 52 cm. Die Inschrift lautet: Opera di Giovanni Andrea Vavassore detto Vadagnino. Exemplare in Bamberg und im Germanischen Museum. Nach diesem Holzschnitt scheinen verschiedene Prospekte von Konstantinopel, so der von B. Jenichen und in Sebastian Münsters Kosmographie etc. kopiert. Über Vavassore, welchen schon Zani mit Zoan Andrea identifiziert, vergl. Meyers Künstler-Lexikon I, p. 698, und Nagler, Monogrammisten V n. 2052.

Auch für Venedig (19 : 53 cm) f. 43 v u. 44 hat Breydenbachs grofser Prospekt als Vorbild gedient. Vieles ist vereinfacht, manche Einzelheiten sind weggelassen, im Allgemeinen aber stimmen die Blätter bis auf die Staffage und die bizarr geformten Berge des Hintergrundes überein. Schon in der ganzen Auffassung Beiden grundverschieden ist das Meisterstück xylographischer Kunst die anderthalb Meter breite und fast 2 Meter hohe Ansicht aus der Vogelschau, welche der Nürnberger Kaufmann Anton Kolb 1500 von Jacopo dei Barbari hatte anfertigen lassen.[1]) Gesamtdarstellungen der Stadt giebt es vor Reuwichs Panorama kaum; Markusplatz und Kirche, der Dogenpalast mit der Piazetta etc. sind häufig auf Gemälden einheimischer Künstler zu finden, auch in einigen gedruckten Büchern begegnen wir solchen Datailansichten. Zuerst wäre der kleine Holzschnitt auf f. 37 v des von Georg Walch gedruckten fasciculus temporum (Hain 6924) zu nennen; ein anderer wenig gröfserer in den Ausgaben des Radoldt von 1480, 81, 83 und 84.[2]) Den Holzschnitt im Supplementum chronicarum (f. 146, 11½ : 15 cm), welcher gleichfalls die Riva mit Dogenpalast und Piazetta uns vorführt, erklärte Lippmann für eine Nachbildung nach Breydenbach.

Rom (22 : 53 cm) f. 57 v u. 58. Ein Probedruck ohne den Text der Rückseite ist in dem schon oft erwähnten Münchener Codex Clm. 716 vorne eingeklebt. Dass auch unser Holzschnitt nur Kopie eines älteren Vorbildes, beweisen unter anderem die mifsverstandenen Aufschriften. Die Kirche S. Celso lag dicht bei Ponte S. Angelo und war wohl bei dem Original unmittelbar über dem Pincio hervorragend sichtbar; hieraus erklärt sich, dass nun die Inschrift ein Gebäude, welches auf dem Hügel liegt, bezeichnet. Ebenso konnte nur ein Kopist, welcher Rom nie gesehen hat, aus dem Obelisken bei S. Peter einen Turm machen.

Eine ganze Anzahl von römischen Prospekten muss mit unserm auf dasselbe bisher noch unbekannte Vorbild zurückgeführt werden. — Der Schedelschen Ansicht steht am nächsten der auf f. 48 befindliche Holzschnitt des Supplementum chronicarum, welches Buch den Herausgebern der Chronik nicht unbekannt war. Beide umfassen denselben Stadtteil, bei Beiden durchschneidet die Begrenzungslinie gerade das Kolosseum; doch fehlt bei dem Schedelschen Blatte der ganze Raum, welcher zwischen Pincio und Tiber liegt. Einzelheiten sind hier weggelassen, das Ganze viel gröber durchgeführt; trotzdem kann von keinem Kopieren die Rede sein, selbst wenn man das Nürnberger Illustrationsverfahren in Betracht zieht. Die beigeschriebenen Namen, welche beim Supplementum fehlten, sprächen schon dagegen, keinesfalls aber konnte ein Kopist Zusätze machen, wie z. B. die Diokletians Thermen, welche der Wirklichkeit entsprachen. — Das Städtebild ist erweitert, so dass auch der südliche Stadtteil sichtbar wird, auf dem von de Rossi publizierten grofsen Plan im Museum zu Mantua und dem Kupferstich des Balthasar Jenichen, welcher für die Kosmographien des Sebastian Münster und des Antoine du Pinet kopiert wurde.[3]) Obgleich erst im XVI Jahrhundert entstanden, gehen sie auf ein älteres Vorbild zurück: noch steht auf dem Vatikanischen Hügel

[1]) Lippmann a. a. O. p. 81.

[2]) Lippmann a. a. O. p. 45.

[3]) Andresen, der deutsche peintre graveur n. 279. Noch zwei andere Blätter Jenichens finden wir in der Kosmographie nachgearbeitet, die schon erwähnte Ansicht von Konstantinopel, Andresen 281, und der Prospekt von Venedig, Andresen 282, auch sonst öfter kopiert. Der Kupferstich des Jenichen von Jerusalem, Andresen 280 ist späteren Ursprungs, er erweist sich als Kopie desjenigen in Ballino: dei disegni etc.

die Basilika des heiligen Petrus unversehrt und im Borgo sieht man die kleine abgestumpfte Pyramide, welche der Volksmund als Grab des Romulus bezeichnete. Schon 1499 hatte sie Papst Alexander VI wegräumen lassen. Ein fünftes Blatt, welches dieser Gruppe angehört, ist der Kupferstich auf f. 93 in M. Giulio Ballino de disegni delle piu illustri citta et Fortezze del mondo, Venetiis 1569, ein sechstes, der Kupferstich aus Le vere imagini e descrizioni delle piu belle città del mondo. Venetiis apud Donatum Bertelli ad signum divi Marci 1569. Auch zeigt der kleine Holzschnitt, welcher sich vorn in dem Grüningerschen Druck des Boethius [1]) vorfindet, denselben Typus. Das unbekannte Original aller dieser Werke möchte ich mit Gnoli für ein Wandgemälde halten,[2]) und es ist verlockend, dabei an die von Vasari erwähnten Fresken des Pinturicchio zu denken.

Aus der auf die älteren Abbildungen von Rom bezüglichen Litteratur ist vor Allem de Rossi's grofses Werk zu nennen: Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al Secolo XVI, Roma 1879. Als Ergänzung hierzu dient der Katalog der Turiner Ausstellung, wo Stevenson den bezüglichen Text geschrieben hat. Mostra della città di Roma alla esposizione di Torino nell' anno 1884 p. 57—61. Zu vergleichen Bulletino della Commissione archeologica communale di Roma XII p. 284 und die Arbeiten von Gnoli und C. L. Visconti ebenda XIII p. 77, wo auch die Litteratur zusammengefasst ist. Eugène Müntz hat das ganze Material noch einmal verarbeitet: Les antiquités de la ville de Rome aux XIV, XV et XVIe siècle Paris 1886. Wir können uns daher bei der chronologischen Aufzählung der erhaltenen Städteansichten von Rom kurz fassen. Es sind folgende:

1. In einer Handschrift der Vaticana (No. 1960 enthält Jordanis Chronica a creatione) aus dem XIV Jahrhundert, jedoch Kopie eines unbekannten Originals aus der Zeit Innocenz III. Höfler, Päpste I, p. 324; Jordan, Topographie II, p. 334, de Rossi Taf. 1 u. p. 81. Turin N. 72.

2. In einem Codex der Marciana, wie N. 1. Turin N. 73.

3. Siegel Ludwigs des Bayern im Stadtarchiv zu Aachen. A. v. Reumont, Geschichte der Stadt Rom III p. 477, de Rossi p. 87. Turin N. 74.

4. Kolorierte Ansicht aus der Vogelschau im dittamondo des Fazio degli Uberti, 1447 von Andrea Morena da Lodi geschrieben, aber auf ein älteres Original zurückgehend (Paris, Bibl. Nazionale Fond. Ital. 81) de Rossi, Taf. III 1 u. p. 89. Turin 75.

5. Freske des Taddeo di Bartoli auf einem Diskus im Thürbogen der Kapelle des Stadthauses zu Siena, um 1413 entstanden, Crowe u. Cavalcacelle II p. 335. Zuerst herausgegeben von Stevenson, bull. della com. arch. com. di Roma 1881 p. 74. Turin 76. Photographie Lombardi.

6. Eng verwandt ist der Plan im Livre d'heures des Herzogs von Berry (Chantilly, Bibliothek des Herzogs von Aumale). Sicherlich vor 1416, dem Todesjahr des Herzogs, aber wahrscheinlich schon in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts gemalt. E. Müntz, Notice sur un plan inédit de Rome à la fin de XIVme siècle. Gazette Archéologique XII 1885 p. 169. C. L. Visconti, bull. della com. archev. com. di Roma XIII p. 77.

7. Vedutenartige Miniatur in einer Handschrift, früher im Besitze Carlo Morbio's (cf. Morbio: Francia ed Italia ossia i manoscritti francessi elle nostre bibliotheche 1873),

[1]) De consolatione philosophica Strassburg 1501.

[2]) Bulletino della commissione archeologica communale di Roma XIII p. 70: dipinto forse in qualche parete dei palazzi capitolini.

jetzt in München (Th. Ackermann). Das Buch enthält eine Art Chronik in Bildern und ist von dem Mailänder Leonardo da Bisuccio am Anfang des XV Jahrhunderts gemalt. F. Gregorius: Una pianta di Roma delineata da Leonardo da Besozzo Milanese, Roma 1883. Näheres über die Persönlichkeit des Künstlers und eine genaue Beschreibung der Miniaturen findet sich bei H. Brockhaus: Leonardo da Bissucio in der Festschrift für Anton Springer.

8. Hintergrund auf einer Freske des Benozzo Gozzoli in San Agostino zu San Gimignano, 1465 gemalt. Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, ed. Jordan III p. 271 No. 7. E. Müntz: Notice sur un plan inédit de Rome au XV siècle — Extrait des procès-verbeaux de la Societé Nationale des Antiquaires de France. Séance le 24. avril 1883, und Lazzaroni, Osservazioni sopra alcuni monumenti principali di Roma per l'intelligenza del piano topografico della città nel XV depinto a fresco da Benozzo Gozzoli fiorentino nella chiesa di San Agostino a S. Gimignano nel Sanese. Roma 1884. Turin N. 79. Photographie Lombardi.

9. Plan in einer Kosmographie des Ptolemaeus (Vat. Urb. 277), geschrieben 1472 von Ugone Cominelli de Maceriis. De Rossi Tf. III u. p. 90 e sequ. Turin 78.

10. Desgleichen in Paris Fond. Lat. 4802 de Rossi Tf. II 2 u. p. 91. Turin 77.

11. Handschrift des Alessandro Strozzi (Venetiis die XV Aug. MCCCCLXXIIII. Alex. Strozzi scrip. et pinx.). Cod. Laur. Red. 77. Der schönste Plan dieser Gruppe de Rossi T. IV u. p. 99—103. Turin 81. Photographie Alinari.

12. Holzschnitt im Supplementum chronicarum zum ersten Mal in der Ausgabe von 1490. Lippmann a. a. O. p. 46—48. Visconti, Bull. d. com. arch. Vol. XIII p. 77. Abgebildet Müntz, Raphael II. Auflage 1886 p. 271 und in seinen Antiquités.

13. Prospekt in Hartman Schedels Liber chronicarum de Rossi Tf. V. Turin 82.

14. Kupferstich des Balthasar Jenichen, Andresen 279, danach kopiert Holzschnitt in Sebastian Münsters Kosmographie und in Antoine du Pinet: Plantz etc. Gnoli a. a. O. p. 60.

15. Panorama in Mantua, nicht vor 1534, 118 : 223 cm. Portioli: Relazione intorno di monumenti pervenuti al museo civico di Mantua negli anni 1866 u. 67 p. 108, de Rossi Taf. VI und p. 104—11. Turin 83.

16. Kupferstich bei Bullino: Disegni delle più illustri città e. c.

17. Kupferstich des Donato Bertelli. Nagler Mon. II n. 967. Photographiert von James Parker, Oxford.

In verschiedenen Ausgaben der Mirabilia urbis Rome wird auf dem Titelblatt die ewige Stadt durch einige Gebäude angedeutet; allein diese primitiven Erzeugnisse kommen für uns kaum in Betracht.[1])

[1]) Wiederholt ist behauptet worden, dass auf der Freske des Mantegna im Stadtschloss zu Mantua, welche die Begegnung des Markgrafen Ludovico mit seinem zum Kardinal kreirten Sohne schildert, die Stadt Rom im Hintergrund dargestellt sei, und man glaubte in der Pyramide des Vordergrundes und dem römischen Amphitheater den Beleg dafür zu haben. Man hat aber nicht beachtet, dass jenes trümmerhafte Gebäude zum Teil von einer äufseren Galerie umgeben, welche seinen Kern überragt. Hierfür bietet das Kolosseum keine Analogie, wohl aber ist dies bei der Arena in Verona der Fall. Und Verona hat auch eine ähnliche Lage: Man vergleiche den kleinen Holzschnitt im Supplementum chronicarum (fol. 40 v). Vergessen wir auch nicht, dass der Künstler schwerlich vor Entstehung dieses Bildes in Rom gewesen; dass aber der Schüler Squarcione's eine Pyramide hätte zeichnen können, auch ohne die des Cestius gesehen zu haben, bedarf wohl keiner speziellen Beweisführung.

Genua (19 : 22 cm). f. 58 in kleinerem Format als die meisten Städteansichten der Chronik. f. 19 v des Supplementum chronicarum zeigt die Stadt in derselben Weise. (Grofs 9 : 12 cm). Der Text beider Werke, welcher oft wörtlich übereinstimmt, legt die Vermutung nahe, dass auch zwischen den Holzschnitten ein innigerer Zusammenhang walte. Die ungeschickten und willkürlichen Veränderungen auf dem Schedelschen Blatte sind wohl geeignet, diese Behauptung zu bestärken.

Jerusalem. Hierher gehören: 1. f. 48 Templum Salomonis, 2. f. 65 v, desgleichen 3. f. 63 v u. 64 Destructio hierosolime, 4. Hierosolyma f. 17 kommt nicht in Betracht; es ist eine phantastische Rekonstruktion der Stadt, wie sie sich ähnlich in der lateinischen Bibel des Koberger, dem Rudimentum noviciorum und Mer des histoyres e. c. finden.

Es mussten unsere Herausgeber einige Originalzeichnungen besitzen, da sie auf Breydenbach diesmal nicht zurückgehen. Dass der Verkehr mit dem heiligen Lande wie das ganze Mittelalter hindurch auch in dieser Zeit ein sehr reger gewesen, bestätigen neben alten Zeugnissen zahlreiche Monumente. Der Würzburger Kanonikus Stephan von Gumpenberg war 1449 mit einem Maler nach Palästina gezogen. Von Martin Ketzels Reisen haben wir bereits gesprochen und noch von eines anderen Nürnberger Patriziers Pilgerfahrt[1]) giebt es einen genauen Bericht. Von älteren Ansichten Jerusalems führt de Rossi einige auf; auch Tobler hat sicherlich mehrere gekannt, ohne ihnen in seiner Topographie den gebührenden Platz anzuweisen. Aufser dem grofsen Breydenbachschen[2]) Panorama verdient ein von Schuchard[3]) eingehend besprochenes Bild der Herzoglichen Galerie in Gotha Beachtung; doppelt interessant als Votivbild der Familie Ketzel[4]), deren Mitglieder in den Jahren 1389 bis 1502 wiederholt das heilige Land betreten hatten. Die betreffenden Persönlichkeiten, 8 an der Zahl, sieht man, neben ihrem Wappen knieend, auf der Rückseite, während auf dem eigentlichen Bilde in ähnlicher Weise wie bei Breydenbach Palästina dargestellt ist. Jerusalem in der Mitte darf — obwohl Schuchard es bezweifelt — auf Porträtähnlichkeit Anspruch machen. Das oben erwähnte Relief in Luzern mag um 1500 gearbeitet sein. Der Tempel des heiligen Grabes ist in vorzüglicher Weise in einem Holzschnitt des XVI Jahrhunderts überliefert. Sammlung Derschau II D. 18.

Florenz. f. 86 v u. 87 (19 : 53 cm grofs), von der Anhöhe vor Porta S. Frediano gesehen, ist, wie Lippmann nachgewiesen (a. a. O. p. 46), Kopie des grofsen anonymen Holzschnittes im Kupferstichkabinet zu Berlin. Auf das gleiche Vorbild führt derselbe auch den kleinen Holzschnitt (f. 174, grofs 7 : 8,5 cm) des Supplementum chronicarum zurück. Des Ausblicks auf die Stadt durch das Fenster auf dem Verkündigungsbild des Piero Pollajuolo (n. 73 der Berliner Galerie) ist oben bereits gedacht; auf dem Monument Dante's in Santa Maria del fiore, welches die Republik 1465 von Domenico di Michelino hatte malen lassen, sieht man auf der rechten Seite eine Ansicht von Florenz in groben Zügen. Einzelne Teile und Gebäude der Stadt finden sich auf

[1]) Hans Tucher, Reise in das gelobte Land. Augsburg 1482, bei Joh. Schönsperger. Hain 15663, öfters neu gedruckt.

[2]) Nicht nur für den Hintergrund des obenerwähnten Krucifix im Staedelschen Institut wurde dieser Holzschnitt verwendet, sondern er muss auch für Troja in der berühmten Grüningerschen Virgilausgabe f. 165 u. 70 fungieren. Ebenso sind im Weifskunig beim Einzug des alten Königs in Rom für den Hintergrund Motive aus Jerusalem verwendet.

[3]) Lucas Cranach der Ältere I p. 43.

[4]) Martin Ketzel ist der vierte in dieser Reihe.

verschiedenen Kunstwerken, so der Dom in der Handschrift des Leonardo da Bissucio (abgebildet bei Brockhaus), der Marktplatz auf dem bekannten Bilde, welches das Martyrium Savonarola's schildert, der Signorenpalast und die Loggia dei Lanzi auf den Fresken des Ghirlandaio in Sta. Trinità u. s. f.

Köln, 19 : 33 cm, f. 90 v—91. Vom rechten Rheinufer gesehen. Am Bayenturm, den Kirchen St. Severin und St. Kunibert wohl zu erkennen. Die Form des Domes aber muss im höchsten Grade befremden. Der Chor war bekanntlich 1492 längst vollendet und nur am Turm, der etwa die gleiche Höhe wie jener bis dahin erreicht hatte, wurde gebaut; auf unserem Holzschnitt verhält es sich gerade umgekehrt. Dass St. Martin, das Rathaus, Sta. Maria im Kapitol und die Apostelkirche gänzlich fehlen, erklärt sich vielleicht dadurch, dass hier der entgegengesetzte Fall wie bei Rom obgewaltet habe und der beschränkte Raum der Chronik nicht gestattete, das Bild vollständig wiederzugeben. Auch die linke Seite des Blattes ist für die Art, wie man diese Prospekte herstellte, sehr instruktiv; da man die Stadt mit einer Ausdehnung von mehreren Kilometern mit allen Einzelheiten unmöglich von einem Punkte aufnehmen konnte, wurden die einzelnen Teile nebeneinander gezeichnet; deshalb ist das südliche Viertel unverhältnismäfsig grofs geraten, auch würde der Bayenturm von einem Augenpunkt, wie der hier gewählte, links von den Kirchen das Gesamtbild abschliefsen, wie wir es z. B. auf dem Holzschnitt des Anton von Worms sehen.

Von älteren Abbildungen führt Ennen in seinem Aufsatz: die Prospekte der Stadt Köln aus dem XV bis XVIII Jahrhundert, Jahrbuch der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen B. II 1881 folgende an:

1. Gemälde aus der Schule des Meisters Wilhelm, wahrscheinlich n. 99 des Wallraf-Richardz-Museum. Eine Scene aus der Legende von Sa. Ursula ist dargestellt.

2. Holzschnitt der Kölner Bibel (Hain 3141), welcher mit den anderen Stöcken dieses Buches in Kobergers Bibel (Hain 3137) übergegangen ist. Ein Vorgang aus dem Buche Esra spielt sich im Vordergrund ab.

3. Holzschnitt im fasciculus temporum von 1474 des Arnold von Hoernen (Arnoldus terhuernē im Kolophon, Hain 6918). Exemplar in der Stadtbibliothek in Köln, der Holzschnitt fehlt, wie es bei diesem Buche öfters vorkommt, in verschiedenen anderen Exemplaren.

4. Holzschnitt bei Schedel.

5. Verschiedene Holzschnitte in Koelhofs Chronica van der hilligen Stat Coellen. Hain 4989.

Dieses Verzeichnis wäre zu vervollständigen:

6. n. 138 u. 146, Gemälde des Kölner Museums. Diese beiden Tafeln gehören zu einem grofsen Schrein mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Ursula; ihre Landung auf der Reise nach Rom wird auf der ersten, die Rückkehr und das Martyrium der Heiligen auf der zweiten geschildert. Auf beiden Bildern sieht man in groben Zügen die Stadt Köln als Hintergrund.

7. Nr. 19, ebenda. Altarflügel mit Heiligen, Schule des Meisters der Glorifikation Mariae (Scheibler). Die Städteansicht sehr schön.

8. Ursula-Kasten des Memling (Brügge-Hospital St. Johann), vergl. Crowe u. Cavalcaselli, Geschichte der altniederländischen Malerei, ed. Springer p. 311.

9. Hintergrund auf dem Ursula-Altar in Calcar.

Noch in mehreren anderen Ausgaben von Rolewinks Fasciculus temporum finden sich Abbildungen der Stadt, von der oben erwähnten verschieden.

10. Ausgabe des Konrad de Hoemborch, Köln 1476 (Exemplar in Dresden).

11. Deutsche Ausgabe des Bernhard Richel unter dem Titel: Cronik die man nempt eyn burden der zyt. Basel 1481 (Hain 6959). Germanisches Museum. In mehreren Exemplaren der lateinischen Ausgabe desselben Druckers von 1482 habe ich die Städteansicht nicht gefunden.

12. Strafsburger Druck des Johan prys 1487. (Hain 6936). Das Buch ebenso wie der Holzschnitt in grösserem Format (Gotha).

Augsburg (19 : 53 cm), f. 91 v und 92 ein mässiges Machwerk. Unter den Reichsstädten, welche auf f. 184 v. und 185 zusammengestellt sind, kann nur unsere Stadt, am hochragenden Perlachturm kenntlich, auf Porträtähnlichkeit Anspruch machen. Dem Anfange des XVI Jahrhunderts gehören vier Kostümbilder an, welche die Stadt in den vier Jahreszeiten vorführen. Eins, der Winter auf dem Markte, befindet sich im Rathaus zu Augsburg, eine verkleinerte Kopie in der Sammlung des historischen Vereins ebenda, die drei anderen im Besitze des Prinzen Ludwig von Bayern.

Regensburg, f. 97 und 98, 19 : 53 cm, vom linken Flussufer aus gesehen, gehört auch nicht zu den guten Städteansichten der Chronik. Unter den vielen Türmen kann man nur mit Sicherheit bestimmen (von links nach rechts gehend) das Nieder-Münster, den Dom, ebenso auffallend wegen seiner romanischen Bauformen, als durch die hohen Türme, welche der historischen Überlieferung widersprechen, das Rathaus und St. Jakob; schwieriger ist es, St. Emmeram und die Predigerkirche herauszufinden. 1848 wurde unser Holzschnitt mit dem begleitenden Text von Joseph Klop neu herausgegeben.

Wien, f. 98 v—99, 19 : 53 cm grofs. Eine frühere Abbildung der Stadt auf dem Babenberger Stammbaum im Kloster Neuburg 1483. Abgebildet in: Berichte des Wiener Altertumsverein I p. 237 und bei Weiss Geschichte der Stadt Wien II. Auflage I p. 308. Über die Arbeiten Meldemanns und Guldenmunds vergleiche Kabdebo, Bibliographie zur Geschichte der beiden Türkenbelagerungen Wiens. Wien 1876, p. 1 u. f. Im Wiener Heiligtumbuch von 1502 (Panzer I n. 526) ist eine schöne Ansicht der Stephankirche.

Nürnberg, f. 99 v—100, grofs 34 : 53 cm. Ein Probedruck im Münchener Codex Clm. 716. Der Holzschnitt zu Conradi Celtis: De orgine situ moribus et institutis Nurimbergae f. 79 im Band der Amoren (18 : 29,5 cm) geht auf Schedel zurück, was Thausing bestimmte, ihn dem Wolgemut zuzuschreiben. Eine Kopie des Blattes in Kupfer trägt unten die Jahreszahl MDII, welche Angabe mit dem Datum im Kolophon übereinstimmt. Als eigenartige Wiederholung aus der Nürnberger Chronik (wahrscheinlich nach einem der Augsburger Nachdrucke gearbeitet) ist der Titelholzschnitt der Reformation des Statuts von 1498 (Joh. Schonsperger, Augsburg, Hain 13717) zu erwähnen (215 : 190 mm). Über dem Städtebild die drei Wappen mit den Figuren ihrer Schutzpatrone. Eine ältere Abbildung der Stadt als der Holzschnitt der Chronik, welche man ziemlich genau datieren kann, befindet sich zu St. Lorenz im Chor als Hintergrund auf dem Gemälde eines einheimischen Künstlers (grofs 106 : 126 cm, die Madonna thronend mit Heiligen). Der Stifter des Bildes M. Jodocus Krell war 1483 gestorben.[1]) 1782 wurde diese Städteansicht in Kupfer gestochen mit der Unterschrift: Prospekt der Stadt Nürnberg im XV seculo das Original Gemaelde ist in S. Laurenzii Kirche befindlich. M. Wolgemuth pinx. J. F Volckart sc. Auch hiervon giebt es einen Nachstich. Die Stadt ist von NW. im Pegnitzthale aufgenommen, während wir uns bei dem Prospekt der Chronik den Zeichner im Südosten, etwa in

[1]) M. M. Mayer, Nürnbergs Merkwürdigkeiten und Kunstschätze p. 15.



DEUTSCHE SCHULE XV JAHRHUNDERT

ANSICHT VON NÜRNBERG

TUSCHZEICHNUNG IM GERMANISCHEN MUSEUM



der Nähe des heutigen Bahnhofs denken müssen. Ebenfalls von NW. und ungefähr von demselben Punkte ist auch Dürer's schönes Aquarell in der Kunsthalle zu Bremen, welches die Burg umfasst, gemalt. Eine zweite Zeichnung Dürers besitzt das Königliche Kupferstichkabinet zu Berlin. Fast von Norden gesehen erscheint die Stadt inmitten grofser Waldungen auf einer farbigen Tuschzeichnung des Germanischen Museums (Pergament 62 : 72 cm). Die Jahreszahl 1516 auf der Rückseite dürfte die Entstehungszeit dieses ziemlich wertlosen Blattes angeben. Aber das Germanische Museum besitzt noch eine zweite Tuschzeichnung (392 : 582 mm), welche für uns von weit gröfserer Wichtigkeit ist. Das Blatt ist mit dem Pinsel leicht angelegt und nur flüchtig ausgeführt, das dünne Papier auf eine stärkere Pappe gezogen, so dass ein Wasserzeichen nicht mehr zu erkennen. Diese Zeichnung nun, obgleich technisch grundverschieden von der jüngst veröffentlichten zum Titelblatt der Chronik, möchte ich, trotz des Widerspruches der Verwaltung des Germanischen Museums, für den ersten Entwurf des Schedelschen Holzschnittes halten. Die Ähnlichkeit beider Blätter und die genaue Übereinstimmung von Einzelheiten, welche sich bis auf die Staffage des Vordergrundes erstreckt, lässt ausser Zweifel, dass eins vom andern beeinflusst sei. Der Holzschnitt bei Celtes, sagten wir schon, erweist sich als Kopie nach dem bei Schedel, trotz der kleinen Abweichungen, welche hier ins Auge fallen. Das Zollhaus links im Vordergrund und die Gehege finden sich auf beiden, dagegen ist der Bauernhof ganz rechts am Ufer des Flusses bei Celtes durch einige Bäume ersetzt. Aber eben diesen Bauernhof sehen wir noch auf der Zeichnung, die wir daher nur noch mit dem Holzschnitt der Chronik zu vergleichen brauchen. Der Gesamteindruck als Komposition ist bei dem Holzschnitt entschieden ein günstigerer; die Burg, welche auf der Zeichnung fast die Hälfte des ganzen Blattes einnahm, ist hier ihren wahren Gröfsenverhältnissen etwas besser angepasst, und während dort die beiden Hauptkirchen durch den dahinter liegenden Burgfelsen gedeckt werden, sind sie hier mehr nach links gerückt, wodurch sie nicht nur besser zur Geltung kommen, sondern auch die malerische Wirkung des Ganzen erhöhen. Allein bei näherer Prüfung wird man auch einige Verschiedenheiten an den einzelnen Bauten bemerken. Dort, wo die Pegnitz die Stadt verlässt, sieht man auf der Zeichnung zwei viereckige Türme mit hölzerner Brustwehr, in der Chronik und auf allen späteren Abbildungen finden sich runde gemauerte Türme an ihrer Stelle. Ebenso ist bei Schedel, Celtes und allen späteren Darstellungen der kleine viereckige Turm am mittleren Aufgang der Burg — vielleicht der »Taubenschlag« des Endres Tucher — durch eine Mauer, die zugleich als seitliche Befestigung des Thores zu dienen scheint, mit dem Hauptgebäude, dem Königspalast und den kleinen Häusern davor verbunden. Diese Mauer fehlt auf unserer Zeichnung. Dagegen muss hier das grofse Gebäude mit den drei Wappen am Giebel auffallen, welches am Abhang des Hügels der Burg vorgelagert ist. Es ist unmöglich, dies Gebäude mit einem jener kleinen oben erwähnten Häuschen zu identifizieren; hiergegen spricht sowohl seine beträchtliche Gröfse als auch seine Orientierung, welche nicht parallel mit dem Hauptgebäude, sondern fast senkrecht auf dasselbe gerichtet ist. Dieses Haus, welches ebenfalls auf sämtlichen späteren Darstellungen fehlt, hat jedenfalls vor 1493 existiert, da es sich auch auf dem Krellschen Altar findet. Hiermit ist die Priorität unserer Zeichnung vor dem Holzschnitt der Chronik festgestellt, und da man unmöglich eine spätere Fälschung annehmen kann, ihre Ächtheit als ein Werk von Wolgemut oder Pleydenwurff erwiesen. Werfen wir noch einen Blick auf die Ostseite der Burg, wo in alter Zeit das Burggräfliche Schloss stand. Das Gebäude ging 1428 in den Besitz der

Stadt über, 1494 wurde an seiner Stelle das städtische Kornhaus aufgeführt. Wir sehen auf unserer Zeichnung zwischen den beiden Türmen einen stattlichen Bau; derselbe fehlt auf dem Holzschnitt der Chronik, während bei Celtes und auf allen späteren Abbildungen der Raum wieder ausgefüllt ist. Dann dürfen wir wohl die Worte des Konrad Celtes in diesem Sinne deuten: altera autem arx, heisst es in seiner oben erwähnten Beschreibung Nürnbergs, quae huic (der eigentlichen Burg) ab ortu adjacet, a qua comitibus illis loci quondam titulus erat (Zeichnung) nunc pene excisa et demolita est proximo bello (Schedel) et eius locum publica domus framentaria constructa (Celtes).

Konstantinopel, f. 129 v u. 130, 23 : 53 cm, giebt in groben Zügen die Hauptgebäude vom Arsenal bis zum goldenen Horn. Eine frühere Ansicht aus der Handschrift des Christophorus de Bondelmontibus in Paris (1422) ist bei du Cange, Constantinopolis christiana abgebildet. Auch de Rossi erwähnt mehrere in seinem oft zitierten grofsen Werke. Unsere Vedute der Chronik, in reicherer Landschaft aber in kleinerem Format (23 : 22 cm) wiederholt, findet sich noch auf f. 249 und 274 mit der Überschrift: Constantinopolis expugnatio a turchis, und 290 v wird sie abermals mit der Aufschrift Italia abgedruckt. Es ist dies der einzige Fall, wo eine der authentischen Städteansichten unter falschem Namen figuriert, ein Versehen des Setzers, welchem wir in der deutschen Ausgabe nicht mehr begegnen.

F. 257 befindet sich ein besonders interessanter Holzschnitt als Textillustration. Ein unerhörtes Unwetter, so wird berichtet, sei am 12. Juli 1490 über Konstantinopel hereingebrochen, fallendes Feuer hätte unsäglichen Schaden angerichtet. »Es ist nicht nur — wir zitieren hier die deutsche Ausgabe — ein teil d' seuln des pilds des Kaiser Costantini ernider geworffen: sunder auch bey achthundert hewssern verprent vnd bey dreytawsent menschen ertödt in einem Zirkel wie dañ die hernachgesetzt figur zeergennen gibt«. Diese Figur zeigt uns das antike Augusteum, das heifst den Platz, welcher die Sophienkirche umgiebt. Beigefügte Inschriften bezeichnen die Kirchen und alten Monumente, die hier erwähnte Konstantins-Säule ist aber nicht die auf dem Forum von diesem Kaiser errichtete Porphyrsäule, sondern der sogenannte Augustio, welchen Justinian im Jahre 543 zur Erinnerung seiner Siege über die Perser aufstellen liefs. Dieses wichtige Zeugnis über ihren Untergang ist, wie es scheint, Fr. W. Unger[1]) entgangen. Pierre Gilles hatte das Reiterbild, welches die Säule krönte, in die Kanonengiefserei wandern sehen;[2]) dass es aber nicht durch Menschenhand herunter gestürzt war, weifs er nicht. Wenn auch topographisch fast bedeutungslos, so mag doch der kleine Holzschnitt in der Baseler Ausgabe der Prophezeihungen des Methodius hier Erwähnung finden.

Buda, f. 138 v 139, 24 : 53 cm. Vom Fluss aus gesehen links die Burg, rechts die Stadt mit den beiden Hauptkirchen. Ansichten dieser Stadt sind selbet in den späteren Kosmographien sehr selten, bei Braun Hogenberg findet sich eine solche f. 41 bis 42 (145,5 : 47 cm) von der Landseite aufgenommen.

Strafsburg f. 139 v — 140, 19 : 53 cm. Der Münsterturm ragt noch 14 cm über den oberen Rand des Blattes. F. 199 v im Passional des Grüninger, Strafsburg 1502, zeigt ein schönes Bild der Kathedrale und der sie umgebenden Gebäude. Der Holzschnitt findet sich auch in den späteren Angaben des Passionals.

---

[1]) Über die vier Kolossalsäulen in Konstantinopel im Repertorium für Kunstwissenschaft II 1879 S. 135.

[2]) Gyllius de topographia Constantinopoleos II 17.

Salzburg, f. 152 v—153, 24 : 53 cm. Von der Nordseite in der Gegend des heutigen Bahnhofs aufgenommen, links das Trompeterschloss auf dem Kapuzinerberg, an der Salzach das Rathaus, der grofse Turm soll von Karl dem Grofsen erbaut sein, der Dom mit dem St. Peters-Kloster und auf der Höhe das fürstbischöfliche Schloss. Wohl die älteste Abbildung der Stadt; dass die von Petzold veröffentlichten Zeichnungen,[1]) welche der Benediktiner Pater Jacobus Carolus 1629 nach einem damals im Archiv des Domkapitels befindlichen Originale vom Jahre 1099 kopiert haben soll, gefälscht waren, hat Heider[2]) nachgewiesen. Man vergleiche über diese Streitfrage: Petzold, der Stadt Salzburg bauliche Vergröfserungen und Verschönerungen während der letzten drei Jahrhunderte im Notizenblatt der K. K. Akademie IX 1859 N. 7 S. 113. Hier wird zum ersten Male der Schedelsche Holzschnitt erwähnt, nur seine Bedeutung etwas ungerecht beurteilt. Befremden muss es, dass beiden Herren, welche sich bemühen, die späteren Prospekte aufzuzählen, der in Brauns Civitates orbis terrarum (I. f. 31) befindliche Kupferstich entgangen ist.

Erfurt 155 v—156, 22 : 53 cm. Sehr roh und ungenau. Siehe oben S. 20; auch der Petersberg giebt ein falsches Bild.

Dagegen muss Würzburg 159 v—160 32 resp. 19 : 53 cm um so vorteilhafter auffallen, wie denn diese Städteansicht überhaupt zu den schönsten der ganzen Chronik gehört.

Eichstädt f. 162, 21 : 22 cm, obgleich in kleinerem Mafsstab als die übrigen Blätter, ist ebenfalls nach der Natur gezeichnet.

Bamberg f. 174 v—175, 22 : 53 cm. Hier können wir zwei ältere Ansichten der Stadt nachweisen, beide auf Gemälden fränkischer Künstler; das erste stellt den Auszug der Apostel dar und befindet sich jetzt in der städtischen Gemäldesammlung zu Bamberg auf dem Michaelsberg, 156 : 181 cm grofs. Die Städteansicht im Hintergrunde ist unserem Holzschnitt sehr ähnlich. Von den Höhen im Südwesten der Stadt ist die zweite aufgenommen, welche sich auf einem Gemälde zu St. Sebald in Nürnberg befindet (Kreuztragung. No. 7 des in der Kirche verkauften Führers).

Ulm 190 v—191, 19 : 53. Die Kirchen und hervorragenden Gebäude wären (von links nach rechts) in folgender Weise zu benennen: Deutsches Ordenshaus, Barfüfsler Kloster, Hl. Kreuz, Münster, Rathaus, Predigerkirche und Grenzthor mit gemalter Dekoration.

Passau 199 v.—200, 19 : 53. Der Inn durchzieht dies schöne Bild im Vordergrund, rechts der gotische Dom St. Stephan und die Veste Oberhaus am steilen linken Donauufer. In den Kosmographien werden wir nicht oft einer Abbildung dieser Stadt begegnen.

München f. 225 v—226. Grofs 19 : 53 cm. Vom rechten Isarufer (S. O.) gezeichnet; fast vom selben Standpunkt erscheint die Stadt sowohl auf dem grofsen Blatt des Hans Sebald Beham: Einzug Karls V von 1530 (Bartsch 169) als auch auf einem anonymen Holzschnitt, dessen Stöcke in der Sammlung Derschau erhalten sind (n. 284 der im Werke von Becker nicht abgedruckten Stöcke). Nach letzterem ist der Kupferstich in Brauns Städtebuch gearbeitet. Endlich wäre auch noch ein Gemälde der Schleifsheimer Galerie zu erwähnen, welches die Stadt in derselben Weise zeigt. n. 205, 25 : 110 cm, Holz. Als Staffage dient ein Bürger mit seinem Weibe auf einem Esel reitend, rechts 2 Edelleute zu Pferde mit ihren in gleiche Farben geklei-

[1]) Schätze mittelalterlicher Kunst in Salzburg, Tafel I.

[2]) Jahrbuch der K. K. Centralkommission II 1857 S. 45 u. f.

deten Dienern. Als Schule Kranachs im Katalog bezeichnet, aber wohl dem Meister selbst angehörig, denn unzweifelhaft echt ist das Monogramm. Die kleine Schlange, ganz im Gras versteckt, scheint sogar dem Verfasser des Kataloges entgangen zu sein. Schwieriger fällt es, das Bild chronologisch zu bestimmen.

Prag 229 v—230, 19 : 53 cm. Links der Hradschin mit dem Dom St. Veit, die Kleinseite überragend, in der Mitte die Moldau mit massiver Brücke; der Hügel Wyschehrad mit der alten Ruine im Vordergrund und seinen Kirchen St. Peter und Paul sowie St. Martin verdeckt die Alt- und Neustadt.

Breslau f. 233 v—34, 24 : 53 cm. Die älteste Abbildung der Stadt. Vergl. H. Lutsch: Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau p. 7.

Konstanz 240 v—41, 19 : 33 cm. Die berühmte Handschrift des Kostnitzer Konzilbuches von Ulrich von Reichenthal (im Museum zu Konstanz) zeigt als historischen Hintergrund einzelner Scenen, gewisse Gebäude der Stadt naturwahr gezeichnet. In dem bei Sorg in Augsburg 1483 gedruckten Konziliumbuch (Hain 5610) findet sich eine Stadtansicht nicht. Auf dem grofsen Kupferstich des Meisters PP W. (Passavant II p. 159) ist Konstanz unter den Städten am Bodensee deutlich zu erkennen.

Basel f. 243 v—44, 23 : 53 cm. Der Beschauer steht aufserhalb auf der badischen Seite und überblickt so die ganze Stadt. Der Georgenturm des Domes ist noch im Bau begriffen, wie der Krahn andeutet, der Martinsturm schon vollendet, was mit der baugeschichtlichen Überlieferung übereinstimmt. Auf einen älteren Prospekt geht ein Gemälde, welches sich jetzt in der Sammlung beim Dom befindet, zurück. In der Chronica der löblichen Eydgenossenschaft Basel 1507 scheint nur Luzern naturgetreu wiedergegeben.

Krakau 25 : 53 cm. Im Anhang. Essenwein: Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler der Stadt Krakau, Leipzig 1869 p. 93, führt einige spätere Abbildungen der Stadt auf und unterzieht unseren Holzschnitt einer eingehenden Prüfung auf seinen topographischen Wert.

Lübeck 19 : 53. Ebenfalls auf einem unpaginierten Blatt. Von der Ostseite. Im Rudimentum noviciorum (Hain 4996) findet sich auf f. 380 unter der Überschrift: Lubec costruit' ein eng zusammengezogenes, jedoch naturgetreues Städtebild. Es ist dies das einzige derartige Beispiel in diesem prächtigen Buche.

Neisse 19 : 53 cm. Eine frühere Abbildung dieser Stadt ist mir nicht bekannt.

DIE MADONNENSTATUE DES PRESBYTER MARTINUS VOM JAHRE 1199 IM MUSEUM ZU BERLIN

VON WILHELM BODE

Im neuen Kunstausstellungsgebäude zu Rom fand im Frühjahr 1885 eine Ausstellung alter Holzschnitzereien statt, in welcher die verhältnismäfsig grofse Zahl geschnitzter Bildwerke italienischer Herkunft von sehr altertümlichem Charakter auffiel. Die Mode, mittelalterliche Holzfiguren zur Ausstattung »stilvoller« Räume, insbesondere der Waffensäle zu verwenden, die in Rom, nach dem Vorbilde von Paris, vor einigen Jahren an der Tagesordnung war, hatte ein paar schlaue Antiquitätenhändler in Rom zum Aufkauf verschiedener Magazine von Botzener oder Münchener Händlern veranlasst, aus denen die römischen Privatsammlungen mit einer Reihe schlechter oder doch mittelmäfsiger deutscher Holzfiguren des XV und XVI Jahrhunderts überschwemmt wurden. Andere Händler, deren Aufmerksamkeit auf das Vorkommen altertümlicher und meist alt bemalter Holzfiguren in den Kirchen kleiner abgelegener Bergorte von Mittel- und Unteritalien gelenkt war, hatten auf solche Stücke Jagd machen lassen und dadurch eine gröfsere Zahl derselben nach Rom gebracht. Eine Anzahl dieser Holzbildwerke hatten auf jener Ausstellung in Rom ihren Platz gefunden. Die Vergleichung und ruhige Prüfung derselben, zu der hier die Gelegenheit geboten war, musste bei den meisten zu starken Zweifeln in Bezug auf ihr angebliches hohes Alter führen. Ein auffälliger Mangel an Empfindung, die vollständige Erstarrung der Formen neben einer handwerksmäfsigen Fertigkeit der Ausführung legten schon die Vermutung einer verhältnismäfsig jungen Entstehung nahe. Diese wurde bestätigt durch die Ornamente und Muster auf den Stoffen, die sich bei einigen alt bemalten Figuren noch fanden: dieselben zeigten die charakteristischen Motive vom Ausgange des XIV und vom XV Jahrhundert. Doch liefsen diese Stücke durch ihren archaistischen Charakter darauf schliefsen, dass sie nach ähnlichen Vorbildern aus alter Zeit gearbeitet waren, deren langjährige und handwerksmäfsige Nachahmung wir ja gerade in abgelegenen Gebirgsgegenden der verschiedensten Länder beobachten.

Dass diese Annahme eine richtige sei, bestätigt eine grofse bemalte Holzfigur der thronenden Maria mit dem Kinde, welche kürzlich für das Berliner Museum erworben wurde und jetzt bei der durch die Erwerbungen des letzten Jahres notwendigen Erweiterung und Umstellung der Abteilung der italienischen Originalskulpturen zur Aufstellung gekommen ist. Dem beistehenden Lichtdruck brauche ich nur wenige Worte zur Erläuterung hinzuzufügen.

Die Figur der Maria ist mit dem Sessel und dem Hintergrunde, von dem sie sich in starkem Hochrelief abhebt, aus einem mächtigen Stamm von Pappelholz geschnitzt, der hinten ausgehöhlt ist. Das Christkind ist aus einem besonderen Stück gearbeitet und an einem Dorn auf dem Schofs der Mutter befestigt. Die Gestalt der Maria misst im Sitzen 140 cm. Die ursprüngliche Bemalung in Wasserfarben und die reiche Vergoldung ist niemals erneuert oder restauriert worden und hat auch durch die Zeit nur teilweise und ganz geringfügige Veränderungen und Beschädigungen erlitten. Mantel und Kopftuch der Maria, sowie der kurze Mantel des Kindes sind aus Goldstoff und haben ein Futter von glänzend roter Farbe. Das blaue Kleid von Mutter und Kind hat mit der Zeit einen tieferen Ton angenommen. Eigentümlich ist der Umstand, dass der Künstler die Tiefen der Falten in den blauen Kleidern mit einer roten Farbe deckte, welche das Blau in ein tiefes Violett verwandelt hat. Die Haare der Mutter sind durch das eigentümliche, turbanartig gelegte Kopftuch fast ganz verdeckt; das Kind hat kurze Löckchen von rotbrauner Farbe. Die Fleischfarbe ist kräftig, aber ohne besondere Feinheit; die Augen, Augenbrauen und Lippen sind durch starke Farben hervorgehoben. Auf den Säumen der Gewänder wie an dem Gürtel und den Schuhen der Maria sind zierliche Ornamente, zumeist in Gold, sauber aufgetragen. Einige derselben zeigen ein zierliches Flechtwerk, die meisten bestehen aber aus einer im Lichtdruck nicht deutlich erkennbaren palmettenartigen Verzierung, in der die hakenförmig gegeneinander gestellten Ornamente durch Form und Stellung so sehr an kufische Buchstaben erinnern, dass wohl mit Sicherheit der Schluss erlaubt ist, der Künstler habe orientalische oder sizilianische Stoffe mit kufischer Schrift auf den Säumen als Vorlage benutzt.

Die Füfse der Gottesmutter ruhen auf einer Fufsbank, die von zwei kleinen Löwen von eigentümlich scheckiger Bemalung getragen wird. Darunter ist, am Abschlusse der Tafel, welche den Hintergrund der Gruppe bildet, eine mehrzeilige, fast tadellos erhaltene Inschrift angebracht, teils in weifsen Buchstaben auf hellblauem Grunde, teils in Silber oder Gold auf schwärzlich-blauem Grunde. Diese Inschrift lautet:

A · D · M · C · L · X · X · X · X · VIIII ⁝ MENSE · GENVARII
IN GREMIO MATRIS · FVLGET SAPIENTIA PATRIS

FACTVM Ē AVTĒ H' OPVS MIRABILE · DONNI PETRI ABATIS TEMPORE
PRESBITERI MARTINI LABORE · DEVOTO MINISTRATO AMORE

Die klare Ausdrucksweise lässt keinen Zweifel darüber, dass der geistliche Künstler Martin im Januar 1199 diese Arbeit ausführte. Wer der Abt Peter sein kann und welcher Abtei er vorstand, dafür giebt vielleicht der Umstand einen Anhalt, dass die Figur aus Borgo San Sepolcro stammt, wo sie sich im Magazin des Domes, der alten Kamaldulenserkirche, befand und einen Bestandteil des alten Kirchenschatzes gebildet haben soll. Der Künstler gehörte also wahrscheinlich dem Teile von Umbrien an, der noch unter dem Einflusse von Toskana stand, wenn er nicht selbst aus Toskana stammte. Hier hatte sich in den letzten Jahrzehnten des XII Jahrhunderts eine lebhafte bildnerische Thätigkeit entfaltet, welche — im Gegensatz gegen die ornamentale Ausbildung der Plastik in Süditalien zu der gleichen Zeit — von vornherein kühn in der freien figürlichen Darstellung ihr Ziel suchte. In Lucca, Pisa, Pistoja, Florenz, Arezzo sind die Architrave und Lünetten der Portale, die Kanzeln und Taufbrunnen dieser Zeit mit figürlichem Schmuck zum Teil vollständig bedeckt.



DIE MADONNENSTATUE DES PRESBYTER MARTINUS

VOM JAHRE 1199

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

Der Charakter dieser Figuren von meist geringer Gröfse ist regelmäfsig roh und die Arbeit flüchtig; aber in dem freien Schalten mit der menschlichen Gestalt, in der Zusammenstellung reicher Kompositionen löst sich die italienische Kunst hier von den Fesseln, in welche sie die byzantinische Kunst geschlagen hatte; ja, die einfachen Scenen aus dem täglichen Leben, wie sie Antelami am Dom und Baptisterium zu Parma und an der Fassade des Domes von San Donino ausführte, zeigen schon den Versuch, in die Natur einzugehen.

Zu diesen Bildwerken steht unsere Madonna des Presbyter Martin noch in verschiedenen Beziehungen in entschiedenem Gegensatze. Schon der Vorwurf und die Gröfse der Figur werden zu einer stärkeren Anlehnung an die geheiligten byzantinischen Vorbilder geführt haben; der Umstand, dass ein gelehrter Geistlicher der Künstler war, erklärt, dass sich derselbe besonders streng an diese Vorbilder hielt. Auffassung und Haltung haben noch ganz die Strenge und schematische Befangenheit der späteren byzantinischen Kunstwerke: der stumme Ausdruck der Maria hat etwas Herbes, der des Kindes mit seinen alten Zügen einen strengen, fast drohenden Charakter; und die Falten der Gewänder sind so regelmäfsig gelegt wie die Dekoration eines Tapezierers. Aber gerade darin liegt eine eigentümlich grofsartige Wirkung, welche die spätere naturalistische Kunst nicht wieder erreicht.

Unter den wenigen Bildwerken dieser Kunstrichtung, welche uns erhalten sind, ist dieses Madonnenbild des Presbyter Martin vielleicht das hervorragendste. Es erscheint wie das plastische Vorbild der Madonnen des Cimabue. An seinem ursprünglichen Platze, auf dem breiten Pfeiler einer Basilika über einem kleinen Altare, musste diese Gruppe in ihrer feierlichen Haltung, in der unerforschlichen Ruhe der Maria und dem strengen, strafenden Blick des Gottessohnes, auf dem goldenen Thron und in den reichen Gewändern von strahlenden Farben und glänzendem Golde auf die andächtige Menge einen überwältigenden Eindruck machen. Das Bildwerk ist der treue Ausdruck der Zeit, in welcher die Kirche Verstand und Gemüt des ungebildeten Volkes in strengen Bann geschlagen hielt, in welcher selbst die Kunstwerke von der Geistlichkeit ausgeführt wurden und als Mittel zur Ausübung und Befestigung ihrer Herrschaft dienen mussten.

NACHTRAG ZU DEN ERGEBNISSEN DER AUSGRABUNGEN ZU PERGAMON

DIE INSCHRIFTEN

Die im letzten Doppelhefte S. 92 mitgeteilte pergamenische Künstlerinschrift No. 180 ist nach Tatian Adv. Graecos 53 zu ergänzen:

Νικήρατος] Εὐκτημονος Ἀθηναῖος
ἐποίησεν.

Dass Nikeratos für Pergamon gearbeitet hat, ist auch sonst bezeugt; s. Löwy, Inschriften griech. Bildhauer No. 147, 496.

M. FRÄNKEL



Als vor wenig Monden Deutschland an dem Todtenbette seines ersten Kaisers trauerte, da ging ein Bangen durch unser Volk, als hätte es seinen Stecken und Stab verloren und als griffe die Hand da, wo sie bisher Halt und Stütze zu finden gewohnt war, plötzlich ins Leere. Aber je länger wir in stiller Einkehr unser Geschick überdachten, desto mehr

musste die lebhafte Empfindung des Dankes vorwalten für ein über alles Bitten und Verstehen gütiges Geschick, welches den Begründer des Deutschen Reiches seinem Volk bis zum höchsten Ziele menschlichen Lebens in ungebrochener Kraft erhalten, und was vor zwei Jahrzehnten dem menschlichen Auge als das Unwahrscheinlichste sich darstellen musste, zur Wahrheit hatte werden lassen. Freilich: je länger der Vater dem Haus erhalten geblieben ist, desto klaffender die Lücke, desto tiefer die Wunde, wenn er abgerufen wird; aber wenn wir den müden Wanderer zur Ruhe eingehen sehen, so bleibt es ein Trost, dass wir ihm mit Wahrheit und in jedem Sinne nachrufen können: »Er hat vollendet.« Heute, wo die Trauer um Kaiser Friedrich uns zusammenführt, stehen wir eines solchen Trostes beraubt. Zwar im ersten Augenblicke mochte auch hier die Empfindung des Dankes überwallen, dass der Königliche Dulder aus irdischen Leiden und irdischen Schmerzen zu der Ruhe heimgerufen ist, die Gott den Seinen bereitet. Aber wenn wir das Bild des Heimgegangenen uns vor das innere Auge rufen und seinem Lebensgange nachsinnen: wer vermag sich da des schmerzlichen Eindruckes zu erwehren, als ob das Schicksal mit sich selbst in Widerstreit getreten wäre! Für den Thron geboren und erzogen, auf der Sonnenhöhe des Lebens, an den gröfsten Tagen unserer neueren Geschichte durch die Feuertaufe heldenmütig erfochtener Siege geweiht: so stand Er an der Seite des greisen Vaters, berufen und vorbereitet, wie je ein Thronfolger, Ihm die Last von den Schultern zu nehmen, wenn sie versagen würden. Aber von einer tückischen Krankheit, die sich schleichend vorbereitet hat, ist Seine Kraft gebrochen, und die hundert Tage Seiner Regierung verzehren sich im Kampfe Königlichen Pflichtgefühls mit dem unaufhaltsam schreitenden Verhängnis. Mit Mühe gewöhnten wir uns, Ihn, das Bild männlicher, lebensfroher Kraftfülle dem Siechtum verfallen zu denken: da rufen schon die Glocken, Ihm das letzte Geleit zu geben von dem geliebten Landsitz Seiner Mannesjahre zu der stillen Kirche, in der Er zwei teure Söhne selbst zur letzten Ruhe gebettet hat. Und nun, da Seine leuchtende Heldengestalt unseren Augen für immer entrückt ist, überkommt uns ein Gefühl ähnlich, wie es einst Perikles Angesichts der im Kampfe gefallenen athenischen Jugend aussprach, ein Gefühl, als wäre die alte Ordnung der Natur gestört, als wäre dem Jahr sein Sommer genommen.

Die guten und die schweren Tage zweier Generationen hatte Er miterlebt, Leid und Freude, Hoffen und Bangen mitempfunden und Alles geteilt, was in diesen wunderbaren Jahrzehnten durch die Brust unseres Volkes gezogen war; ja selbst für die Thorheiten dieser Zeit hatte Er die Nachsicht einer ruhigen Überlegenheit. Nun stehen wir stumm an dem geschlossenen Grabe und haben Nichts als machtlose Thränen: verloren hat Ihn jedes Herz.

Inmitten der Wehklagen eines ganzen Volkes darf die Stimme derjenigen kaum sich zu erheben wagen, welchen es vergönnt war, auf einem engen und bescheidenen Gebiet, welchem Kaiser Friedrich als Kronprinz im Auftrage seines Kaiserlichen Vaters Seine besondere Fürsorge zuwandte, unter Ihm zu dienen und zu arbeiten. Aber wenn, solange Sein leuchtendes Auge offen stand, die Scheu der Ehrerbietung unseren Mund verschloss, so wird es jetzt gestattet sein, dem Heimgegangenen den vollen Ausdruck all' der ehrfürchtigen Liebe und der unverbrüchlichen Dankbarkeit ins Grab nachzurufen, welche wir für Ihn empfinden gelernt hatten.

Als im Jahre 1871 des Hochseligen Kaisers Wilhelm Majestät Seinen Erlauchten Sohn zum Protektor der Königlichen Museen berief und die Formen bestimmte, in welchen Sein Einfluss auf ihre Verwaltung sich bewegen sollte, war die Absicht un-

verkennbar, einem in den schwersten Tagen unseres Staates geplanten und nach Überwindung manches Hindernisses begründeten Vermächtnisse Friedrich Wilhelms III eine Entfaltung zu geben, wie sie die veränderte Zeit und die veränderte Stellung des Staates und der Hauptstadt zu fordern schien. Anderwärts hatte seit dem XVII Jahrhundert das Bedürfnis fürstlicher Repräsentation und persönliche, durch keine Rücksicht auf das öffentliche Wohl beschränkte Neigung zur Bildung jener glänzenden Sammlungen geführt, die dann in unserem Jahrhundert nach und nach dem öffentlichen Gebrauch erschlossen worden sind. Indes hatten die grofsen Ahnherren des Hohenzollernhauses alle Kräfte und Mittel von Land und Volk an den in harter Arbeit, in schweren Kämpfen vollzogenen Aufbau ihres Staates gesetzt und trotz der lebhaften Kunstliebe, welche mehrere unter ihnen beseelte, nur einen beschränkten Kunstbesitz hinterlassen. In der richtigen Erkenntnis, dass die historische Bildung unseres Jahrhunderts und ihre wachsenden Bedürfnisse der Anschauung des Grofsen, was die Kunst vergangener schöpferischer Epochen hinterlassen, nicht entraten könne, stellte Friedrich Wilhelm III diesen Kunstbesitz zur öffentlichen Benutzung, vervollständigte ihn durch eine Reihe in bedrängter Zeit wahrhaft grofsartiger Ankäufe, vereinigte Alles in einem Bau, der eins der schönsten Denkmale unseres Jahrhunderts geworden und geblieben ist, und gab dem Ganzen eine Verfassung, welche seine Entwickelung als einer der Kunst, der Wissenschaft, der öffentlichen Belehrung dienenden Anstalt vorzeichnete.

Der Enkel ergriff die Aufgaben Seines Protektorats treu im Sinne des Stifters.

Von früh an war Ihm die hellenische Welt in ihren reinsten Erscheinungen vertraut und oft erzählte Er mit Dank gegen den Führer Seiner Jugend, wie heimisch Er Sich auf der Burg von Athen gefunden habe, als Er sie in Seinen Mannesjahren zuerst betrat. Weite und zahlreiche Reisen, wie Sein fürstlicher Beruf sie mit sich brachte, hatten Ihn mit den Kunstschätzen von fast allen europäischen Ländern bekannt gemacht und Ihn das Bleibende in den künstlerischen Leistungen aller Zeiten und Völker erkennen und schätzen gelehrt. Aber so viel Freude Kaiser Friedrich an der Kunst und ihren Werken wie an den Fortschritten der Wissenschaft hatte, so viel Liebe und Neigung Er ihnen entgegenbrachte, so würde derjenige doch Ihn sehr misskennen, welcher in der Energie mit der Er sich den Aufgaben Seines Protektorates zuwandte und mit der Er auch aufserhalb dieses engeren Kreises wichtigen Angelegenheiten der Kunst und Wissenschaft das ganze Gewicht Seines Einflusses widmete, nur einen Ausfluss fürstlicher Liebhaberei sähe. Schon die Gleichmäfsigkeit, mit welcher Er auch solche Bestrebungen, die Ihm persönlich ferner lagen, wofern sie nur ernst und auf ein würdiges Ziel gerichtet waren, förderte, würde den Irrtum offenbaren. Vielmehr war Alles, was Er auf diesem Gebiete that, von dem heifsen Wunsche eingegeben, Förderung, Freude, Genuss, Belehrung durch die Wirksamkeit dieser Anstalten in die weiten Kreise Seines Volkes zu tragen. »Wir wissen«, so sprach Er am fünfzigjährigen Gedenktag der Gründung der Museen, »wir wissen, wie in den Tagen unseres gröfsten nationalen Unglücks, als Alles zu wanken schien, der Gedanke an die idealen Ziele des Menschen sich schöpferisch stark und lebendig erwies. Dankbar dürfen wir heute geniefsen, was die grundlegende Arbeit jener trüben Zeit geschaffen. Aber wir werden dieses Genusses nur froh werden, wenn wir auch der Verpflichtungen eingedenk sind, die er uns auferlegt. Es gilt heute vielleicht mehr denn je, an unseren idealen Gütern festzuhalten, und die Erkenntnis ihres Wertes und ihrer rettenden Macht unserem Volke mehr und mehr zu erschliefsen.« Durchdrungen von der Überzeugung, dass was wir thun, seinen

besten Wert erst dadurch erhält, dass wir es mit Liebe für Andere thun, hat Er die in diesen Worten ausgesprochenen Anschauungen zur unverbrüchlichen Grundlage Seines Wirkens gemacht.

Er dachte hoch von der veredelnden und zu stiller Sammlung anleitenden Kraft, welche ein grofses Kunstwerk auf das empfängliche Gemüt ausübt, von der Unmittelbarkeit mit der in ihm über alle Kluft der Zeiten und Nationen herüber, das Reinste und Schönste aus der Seele vergangener Epochen zu uns redet. Er sah, dass wichtige Gebiete der Wissenschaft ohne Anlehnung an systematisch angelegte und stetig vervollständigte Sammlungen sich nicht entfalten können. Er sah, dass Nichts einem leeren und unfruchtbaren Wohlleben wirksamer entgegenarbeitet, als der Genuss, welchen die verständnisvolle Beschäftigung mit wahrer Kunst und mit ihren Denkmälern bereitet. Aber Er sah auch, welche Schwierigkeiten sich diesem Genuss entgegenstellen, welche störenden Elemente die Natur öffentlicher Sammlungen mit sich bringt und wie unentbehrlich ein gewisses Mafs von Vorbildung und bescheidenem guten Willen ist, um sich jenen Genuss zuzueignen. Darum war es vor Allem die Nutzbarkeit der Sammlungen, deren Förderung Ihm am Herzen lag: mochte es sich nun um Erleichterungen für den Besuch oder um die Beschaffung und Verbreitung von Hülfsmitteln des Verständnisses handeln oder um eine Art der Aufstellung, welche die Wirkung eines Kunstwerkes zu erhöhen und so es dem Verständnis zugänglicher zu machen versprach, so war Ihm jeder dahin zielende Schritt eine Freude und Seiner Unterstützung gewiss. Auf der anderen Seite nahm Er warmen Anteil an allem Guten, was den Museen wiederfuhr. Mit lebhaftem Danke erfüllte Ihn die Fürsorge Seines Kaiserlichen Vaters und Seiner Staatsregierung, mit Freude erkannte Er das oft bewährte Entgegenkommen der Landesvertretungen. Voll warmer Anerkennung hat Er bei jeder Gelegenheit der Männer gedacht, welche in freier Thätigkeit bereit sind, ihre Kenntnisse und ihr sachverständiges Urteil den Interessen dieser Anstalten dienstbar zu machen, und begrüfste mit besonderer Genugthuung jedes Zeichen opferfreudiger Teilnahme an den Bestrebungen, deren Schutz Ihm als Protektor anbefohlen war, die Stiftungen der Stadt Berlin wie unseres Landsmannes Schliemann und die reichen Schenkungen, die mehr als einer Abteilung der Sammlungen wiederholt zu Teil wurden. Durch Erziehung und Bildung von früh mit der Antike vertraut und ein echter Deutscher auch in der sehnsüchtigen Liebe, mit der Er an Italien und seiner Kultur hing, wandte Er doch dem Heimatlichen Seine nächste Sorge zu. Wie Er nicht müde ward, auf die Erhaltung und Herstellung der Baudenkmäler des Vaterlandes hinzuwirken, so beklagte Er immer von Neuem, dass gerade die Erzeugnisse deutscher Kunstfertigkeit durch Jahrhunderte ins Ausland gewandert sind und wurde mit Schmerz gewahr, wie schwer es hält, auch nur die Werke unserer gröfsten Meister in einiger Vollständigkeit bei uns wieder zu vereinigen. Er verfolgte es mit Freuden, als dies z. B. für Dürer in wachsendem Mafse gelang und gab die Hoffnung nicht auf, unsere Sammlungen mehr und mehr auch zu einem Archiv werden zu sehen, in welchem die dem Raub der Zeiten und der Zerstreuung ins Ausland ausgesetzten Zeugnisse unserer vaterländischen Kunstentwickelung dem Studium der Gegenwart dargeboten und für unsere Nachfahren erhalten werden.

Die Stellung des Thronfolgers und die Natur unserer Verwaltung bringen es mit sich, dass Sein Eingreifen, Seine Initiative nur sehr ausnahmsweise in die Öffentlichkeit hinaustreten konnte. Auch heute muss ich mir versagen im Einzelnen darzulegen, was in diesen nahezu zwei Jahrzehnten die Museen und die Organisation

ihrer gesamten Verwaltung, was die Neugestaltung der Gemälde-Galerie und die Begründung einer eigenen Abteilung für die Skulpturen der christlichen Epoche, was Unternehmungen wie die Ausgrabungen von Pergamon Seiner Anregung und Fürsprache, was die Beamten Seiner gnädigen Fürsorge zu danken haben. Nur auf einige Hauptpunkte wird es hinzuweisen gestattet sein.

Vom Anbeginn der Thätigkeit des Allerhöchsten Protektors an liefs sich nicht verkennen, dass der Rahmen, welcher seit der Erbauung des Neuen Museums die Königlichen Sammlungen umschlossen hatte, gesprengt sei, und dass den gesteigerten Forderungen einer inzwischen vollzogenen Entwickelung nur in erweiterten Formen genügt werden könne. Nachdem schon früher die Begründung einer für die deutsche Kunst unseres Jahrhunderts bestimmten National-Galerie beschlossen war, wurde diese Erweiterung durch die Errichtung des Museums für Völkerkunde und des Kunstgewerbe-Museums gefunden.

Schon seit Jahrhunderten hatten nicht nur die kunstvollen Erzeugnisse süd- und ostasiatischer Kultur, sondern auch die Arbeiten der rohen, aber mit einer ausgesprochenen Handfertigkeit begabten Naturvölker in Europa Interesse erregt, und was davon durch Handelsverbindungen und Entdeckungsreisende nach der alten Welt kam, wurde eine beliebte Bereicherung fürstlicher Kuriositäten-Kabinette. Nicht minder zogen die aus dem heimischen Boden auftauchenden Stein- und Bronzegeräte, Urnen und Waffen einer jenseit der literarischen Überlieferung liegenden Vergangenheit vielfach die Aufmerksamkeit auf sich. So hatte sich auch hier im Königlichen Besitz seit den Tagen des Grofsen Kurfürsten und des ersten Königs manches Merkwürdige und Wertvolle zusammengefunden und war schliefslich in die Königlichen Museen übergegangen. Aber wer in diesen Gegenständen mehr suchte als die Befriedigung einer oberflächlichen Neugier, der musste durch systematische Vervollständigung der Sammlungen ein vergleichendes Studium zu ermöglichen trachten, das allein zur Entdeckung der Zusammenhänge, auf die es vor Allem ankommt, führen konnte. Wie die indogermanischen und semitischen Sprachen nicht alle Möglichkeiten menschlichen Sprachbaues erschöpfen, so wenig erschöpft die auf der Grundlage der orientalisch-klassischen Kultur erwachsene europäische Civilisation alle Möglichkeiten menschlicher Kulturformen, und selbst diese unsere Civilisation wird vielleicht nur der recht verstehen und würdigen, der die teils zur Reife gediehenen, teils im Keim erstickten Versuche zu höherer Bildung überblickt, welche vor und neben ihr das Menschengeschlecht gemacht hat. Der durch unsere Handelsinteressen geweckte, später durch die kolonialpolitischen Bestrebungen genährte Sinn für aufsereuropäische Länder und Völker trat hinzu, um unter der fruchtbaren Mitwirkung der deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte den Gedanken eines umfassenden Museums für Völkerkunde zu zeitigen, welches allen diesen Studien und Interessen eine feste Unterlage gewähren sollte. Von seinem ersten Auftauchen ab hat dieser Gedanke an Kaiser Friedrich als Kronprinzen den eifrigsten und einsichtsvollsten Förderer gefunden und ist auf Befehl Seines Kaiserlichen Vaters zur Ausführung gelangt. Beide sollten wohl die Vollendung des Baues, aber nicht den Abschlufs der Aufstellung der Schätze erleben, für die der Bau bestimmt war.

Vielleicht noch nachhaltiger hat Kaiser Friedrich die Hebung unseres Kunstgewerbes beschäftigt, die anfänglich sich mit den Aufgaben Seines Protektorates nur von ferne berührte. Der Gedanke einer staatlichen Fürsorge für das Kunstgewerbe auch über die bekannten Mafsnahmen Friedrichs des Grofsen hinaus war in Preufsen

nicht neu. Schon am Ende des vergangenen Jahrhunderts glaubte man einen Niedergang derjenigen Gewerbe zu bemerken, welche unsere Bedürfnisse in schönen, geschmackvollen, künstlerischen Formen befriedigen sollen. Und schon damals fehlte es nicht an dem Versuche, diesen Niedergang durch Verbesserung vorhandener und Begründung neuer Lehranstalten, durch Ansammlung von Vorbildern, wie durch Ausstellungen entgegen zu wirken. Gerade vor einem Jahrhundert fanden diese Bestrebungen einen Vertreter von hoher Einsicht und reinstem Wollen in dem von der Geschichte bisher noch wenig gewürdigten Staatsminister von Heinitz, welchen der Freiherr von Stein bis an sein Lebensende als seinen Lehrer verehrte. Eine Denkschrift, welche der Minister im Jahre 1797 dem König überreichte, enthält Gedanken, welche sich mit den mehr als ein halbes Jahrhundert später geführten Verhandlungen über die Begründung unseres Kunstgewerbe-Museums auf das Engste berühren. Es war Kaiser Friedrich eine besondere Freude, zu erfahren, wie schon im alten Preufsen sich die Einsicht in das Bedürfnis und in die rechten Mittel zu seiner Befriedigung geregt hat. Alle diese Ansätze verkümmerten notwendig ebenso wie der Gewerbebetrieb selbst in den schweren Zeiten, welche am Anfang unseres Jahrhunderts folgten. Aber sowie Hand angelegt werden konnte an den inneren Wiederaufbau des Staates, lebten auch diese Bestrebungen wieder auf. Was das Kunstgewerbe Beuth und Schinkel und ihren Mitarbeitern verdankt, ist in Aller Erinnerung. Aber sie waren nicht im Stande gewesen, die Entfremdung unserer wiedererwachenden Kunst vom Gewerbe, welche in ihrer eigentümlichen Richtung begründet lag und sich weit über die Grenzen unseres Landes hinaus geltend machte, zu überwinden und ein fruchtbares Zusammenwirken beider zu erreichen. Erst die Londoner Ausstellung vom Jahre 1851 gab hier einen neuen Anstofs und führte zu Einsichten, denen zuerst in England der Prinzgemahl praktische Folge durch Einrichtungen gab, welche seit dem fast in allen europäischen Kulturstaaten eine mehr oder minder treue Nachfolge gefunden haben. In Preufsen war es Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Friedrich, welche als Kronprinzessin im Anschlus an die Gedanken und Pläne ihres Erlauchten Vaters erkannte, was unserem Kunstgewerbe not that und die ersten Schritte auf dem Wege zu seiner Hebung anregte.

In Gemeinschaft mit Seiner hohen Gemahlin hat Kaiser Friedrich diesen Bestrebungen jede Förderung und Hülfe gewährt, von der Veranstaltung der bekannten Ausstellung im Zeughause im Jahre 1872 an, deren Protektorat das Kronprinzliche Paar gnädig übernommen hatte, bis zur Abgabe des reichen Inhalts der alten Kunstkammer an das zunächst als Privatunternehmen ins Leben getretene Kunstgewerbemuseum; von der Eröffnung des neuen, vom Staate errichteten Gebäudes, dem Er in Vertretung des Erlauchten Vaters mit unvergesslichen Worten von dieser Stelle aus die Weihe gab, bis zur Übernahme der ganzen Anstalt in den Besitz und die Verwaltung des Staates und in den Verband der Königlichen Museen, durch welche sie zugleich Ihm als Protektor unterstellt und nun auch in amtlicher Form Seiner besonderen Fürsorge teilhaftig wurde. Kein Schritt auf diesem Wege, der nicht heute die dankbare Erinnerung an das Walten des Erlauchten Paares wachriefe.

Die Förderung des Kunstgewerbes nimmt leicht eine Richtung auf Pracht und Luxus, und einem kunstsinnigen Fürsten mag die Gefahr nahe liegen, einer solchen Richtung mehr als billig Vorschub zu leisten. Kaiser Friedrich lag sie fern. Wir Alle erinnern uns des Kaiserlichen Wortes: »Nur ein auf der gesunden Grundlage von Gottesfurcht und einfacher Sitte aufwachsendes Geschlecht wird hinreichend Widerstandskraft besitzen, die Gefahren zu überwinden, welche in einer Zeit rascher

wirtschaftlicher Bewegung durch die Beispiele hochgesteigerter Lebensführung Einzelner für die Gesamtheit erwachsen. Es ist Mein Wille, dass keine Gelegenheit versäumt werde, in dem öffentlichen Dienst dahin einzuwirken, dass der Versuchung zu unverhältnismäfsigem Aufwande entgegengetreten werde.«

Einer solchen Anschauung widerspricht es aber nicht, für Alles, was uns umgiebt und was wir gebrauchen, nicht eine geschmückte, wohl aber eine schöne, veredelte Gestaltung zu erstreben. Der bildnerische Trieb des Menschen hat sich am frühesten an den Gegenständen des täglichen Gebrauchs geübt, und keine haltbare Grenze ist erkennbar in der stetig aufsteigenden Reihe von dem künstlerisch gestalteten Erzeugnis des Gewerbes zu den höchsten, keiner Nachahmung erreichbaren Kunstwerken. So hat das Gewerbe zu allen Zeiten die gesunde Grundlage der Kunst gebildet, und wenn die Künstler nicht unmittelbar aus ihm hervorwuchsen, so haben sie doch dafür und darin gearbeitet. Es konnte dem Auge des Kaisers nicht entgehen, welche Fülle künstlerischer Begabung gerade in dem deutschen Gewerbe vom Mittelalter bis in das vorige Jahrhundert herab zu Tage tritt, ein Reichtum, der für gewisse Zeiten und Zweige uns eine beherrschende Stellung auch im Auslande geschaffen hatte. Diese Stellung wiederzugewinnen und zu erweitern, dem heimischen Bedürfnis an edlem künstlerisch gestaltetem Hausrat mit eigenen Kräften zu genügen und die Produktion auf eine Höhe zu bringen, welche auch für die an die höchsten Ansprüche sich wendenden Leistungen uns den ausländischen Markt wieder erschlösse: das waren die Ziele, auf welche die Mafsnahmen Kaiser Friedrichs gerichtet waren und welche für immer die Ziele der Anstalt, in deren Räumen wir versammelt sind, werden bleiben müssen. Noch während Seiner von Leiden erfüllten Regierungszeit, hat Er den Mitteln und Wegen, auf denen die Wirksamkeit der Anstalt in dieser Richtung fruchtbar gemacht werden könnte, Seine vorschauende Fürsorge zugewendet.

Dabei war es Ihm ein besonders werter Gedanke, den in unserem Volke vorhandenen künstlerischen Kräften zu einer möglichst natürlichen Entwickelung verholfen zu sehen. Es war kein gesunder Zustand, wenn diese Kräfte trotz ihrer Mannichfaltigkeit sich ganz einseitig der Produktion von dem, was wir mit einer willkürlichen Beschränkung im engeren Sinne Kunstwerke nennen, also von Gemälden und Statuen, zuwendeten. Eine Fülle von Wegen steht ihnen offen, wenn wir das Gebiet der Kunst weiter fassen, und manch Einer findet an bescheideneren Aufgaben Befriedigung und Lohn, der nicht dazu geboren war, sich zu den allzusteilen Höhen einer ganz selbständigen Produktion zu erheben. Dass auf diesem Wege zugleich die Möglichkeit geboten ist, die Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechtes zu heben, und zwar gerade in Kreisen, in welchen das Bedürfnis dazu besonders lebhaft empfunden wird, musste dem Herzen des Kaisers zu um so gröfserer Befriedigung gereichen.

Mit der Begründung des Museums für Völkerkunde und der Aufnahme der Kunstkammer in das Kunstgewerbe-Museum waren die Neugestaltungen nicht abgeschlossen, deren die Museen bedurften. Die Verlegung des Packhofs hatte die Bahn frei gemacht zu einer neuen umfassenden Erweiterung der Anlagen der Museumsinsel: dort hoffte Kaiser Friedrich nicht nur für die pergamenischen Funde eine Stätte geschaffen, sondern auch einen Lieblingsgedanken verwirklicht zu sehen in einer Aufstellung der Bilder und Renaissanceskulpturen, welche einigermafsen Ersatz gewähren könnte für die unwiederbringlich verlorene Verbindung der Kunstwerke mit der Stätte, für die sie geschaffen sind. Diesen Plänen hat Er noch in San Remo die

eingehendste Fürsorge gewidmet und als Kaiser ihre lang erwogenen Grundzüge festgestellt: von ihrer Ausführung hat der Tod Ihn abgerufen.

Ich habe bei dem Bilde Kaiser Friedrichs nur insoweit verweilt, als uns vergönnt gewesen ist, Seinem Wirken mit eigenen Augen zu folgen und dessen Segen zu erfahren. Aber wie klein und beschränkt erscheint dieser Kreis, wenn wir den Blick auf das Ganze Seines Wirkens richten! Schon Sein Interesse an Kunst und Wissenschaft erschöpfte sich längst nicht in den Gebieten, welche das Protektorat der Museen Ihm nahe legte. Seine warme Liebe gehörte der Kunst unserer Gegenwart, vor Allem vielleicht den Werken des grofsen Meisters, der die Zeit Friedrichs des Grofsen mit zündender Lebendigkeit vor uns hat wiedererstehen lassen. Wie sollte auch Einsicht und Sinn für die Werke der Vergangenheit bestehen, ohne Liebe und Verständnis für das lebendige, unter unseren Augen sich vollziehende Schaffen? Was Er der Wissenschaft gewesen, das werden die Ausgrabungen von Olympia, das werden die grofsen von Ihm angeregten historischen Unternehmungen für alle Zeit im Gedächtnis erhalten. Aber wie wir auch Zug an Zug reihen mögen, um das Bild Seines Wirkens noch einmal uns lebendig zu machen: die schönste Weihe, die unerreichbar vorbildliche Bedeutung für Jeden, der unserem Staate zu dienen berufen ist, empfing es doch allein durch die alle Interessen Seines ganzen Volkes in Krieg und Frieden gleichmäfsig umfassende Liebe und Weisheit, von welcher der zu Seinem politischen Testament gewordene Allerhöchste Erlafs vom 12. März ein dauerndes Denkmal bleiben wird.

Mit Kaiser Wilhelms II Majestät, der durch unsäglich trübe und bange Tage hindurch früh zum Thron berufen worden, mit der hohen Frau, der in einem langen, reichgesegneten Eheleben wie Wenigen beschieden gewesen ist, Leid und Freude, Wirken und Streben, Wollen und Vollbringen des Erlauchten Gemahls zu teilen, mit der tief gebeugten Kaiserlichen Mutter, mit dem ganzen Hohenzollernhause trauert nun ein ganzes Volk um Ihn; und Nichts vermag je den Schmerz darüber zu stillen, dass wir nicht mehr in das freundlich ernste Auge schauen sollen, zu dem Jeder, der Ihm nahen durfte, vertrauensvoll empor zu blicken gewohnt war; dass das gütige Herz still steht, welches Ihn so vielen Leidenden und Bedrängten nicht als die letzte, sondern als die erste und nächste Zuflucht erscheinen liefs, welches Hoch und Niedrig daheim und in der Fremde in unverbrüchlicher Liebe und Verehrung an Ihn kettete.

Aber über allem Schmerz und aller Trauer kann Nichts auch das freudig stolze Gefühl uns verkümmern, dass Er unserem Volke gehört hat: jedem Schicksal, dem sonnigsten wie dem traurigsten, gewachsen, ein heldenmütiger Führer in schwerer Kriegszeit, ein Vorbild reinster Wahrhaftigkeit und jeder Tugend im Glanze des Glücks wie in den Tagen eines furchtbaren, ohne Murren in christlicher Ergebung getragenen Leidens. Nicht niederbeugen, sondern erheben soll uns das Gedächtnis an Ihn, wie es unauslöschlich in uns lebt, erheben zu dem Entschlufs, in Seinem Geist, mit rückhaltloser Hingabe an Beruf und Vaterland in unverbrüchlicher Treue unserem Königlichen Herrn zu dienen, auf den wir mit ehrfurchtsvoller Zuversicht blicken und Gottes Schutz und reichsten Segen herniederflehen.*)

*) Rede bei der Trauerfeier der K. Museen zum Gedächtnis Seiner Majestät des in Gott ruhenden Kaisers und Königs Friedrich III weiland ihres Allerhöchsten Protektors, gehalten im Lichthof des K. Kunstgewerbe-Museums am 1. Juli 1888 von Richard Schöne.

DESIDERIO DA SETTIGNANO UND FRANCESCO LAURANA:

ZWEI ITALIENISCHE FRAUENBÜSTEN DES QUATTROCENTO IM BERLINER MUSEUM

VON W. BODE

Für die Unterscheidung von Kunstwerken und ihre Zurückführung auf bestimmte Künstler dienen neben den Urkunden, und vor Allem wo diese fehlen, gewisse Kennzeichen, die sich aus dem Vergleich der einzelnen Kunstwerke ergeben. Dem in der Anschauung von Kunstwerken noch Ungeübten wird es sonderbar erscheinen, wenn die Behauptung aufgestellt wird, dieser oder jener Meister könne zu einer bestimmten Zeit nur so oder so gemalt, so oder so gemeifselt haben; hört man doch gerade von Seiten ausübender Künstler häufig den Einwurf: warum soll Jemand nicht heute einmal ganz anders malen wie er gestern gemalt hat und wie er morgen malen wird. Dieser Widerspruch hat seinen Grund darin, dass sich nur Wenige, die Kunstwerke anschauen, über den Genuss, welchen ihnen dieselben gewähren, wirkliche Rechenschaft geben. Nach längerer Übung und häufiger Anschauung werden dem Beschauer zahlreiche Eigentümlichkeiten, welche den einen Künstler von anderen unterscheiden und deren Summe seine Eigenart giebt, ebenso deutlich entgegentreten und ihn ebenso sicher in der Bestimmung der Kunstwerke machen, wie wir aus der Sprache oder Schrift sofort unsere Bekannten zu bestimmen vermögen. In der Darstellung der menschlichen Figur wird, um ein Beispiel zu nennen, der einzelne Künstler in der Gewandung, in der Bildung der Falten, in der Haarbehandlung, in der Zeichnung charakteristischer Details besonders der Extremitäten, in der Wahl der Farben und ihrer Behandlung, oder — bei einer Statue — in der technischen Behandlung des Marmors und der Bronze seine eigene Auffassung und Angewohnheiten, seinen »Stil« oder »Manier« haben, die bei näherem Studium den Meister unschwer zwischen anderen herauserkennen lassen.

Wie aber, wenn wir ein Bildnis vor uns haben, oder gar eine Büste, bei der auch das Kriterium der Farbe fortfällt, bei der alle Details individuell sind und die Gewandung meist auf einen kurzen Brustausschnitt beschränkt ist? In der That sind die Schwierigkeiten, welche sich bei den Büsten der Bestimmung der Meister entgegenstellen, besonders grofse. Unter der beträchtlichen Zahl von zum Teil ausgezeichneten Porträtbüsten der griechischen Kunst und selbst noch aus römischer Zeit, für welche bisher ein urkundlicher Anhalt nicht gefunden ist, hat noch keine einzige mit einiger Sicherheit auf ihren Meister getauft werden können. Ähnlich steht es mit den Porträtbüsten aus dem Mittelalter; und auch bei denen der Renaissance

basiert unsere Kenntnis auf den wenigen Stücken, an welchen sich die Meister selbst in Inschrift nennen oder für die ihre Namen durch ältere Zeugnisse überliefert sind.

Zu der kleinen Zahl von Porträtbüsten, deren Meister durch schriftliche Überlieferung als gesichert gilt, rechnete in erster Linie jene Porträtbüste im Palazzo Strozzi zu Florenz, die Vasari als das Bildnis der Marietta Strozzi bezeichnet und als ein Meisterwerk des Desiderio da Settignano feiert: »egli, similmente di marmo, ritrasse di naturale la testa della Marietta degli Strozzi; la quale essendo bellissima, gli riuscì molto eccellente.« Das Lob, welches hier die Büste schon bald nach ihrer Entstehung erntete, ist ihr ungeschmälert wieder zu Teil geworden, seitdem der Sinn für die plastische Kunst der Renaissance wieder erwacht ist. Schon vor mehr als fünfundzwanzig Jahren rühmt Charles Perkins von dieser Büste, dass wohl »schwerlich sich eine andere ausfindig machen lasse, welche im gleichen Mafse die eigentümlichen Vorzüge der besten Quattrocentowerke in sich vereinige: Meisterschaft in der Behandlung des Materials, geschmackvolle Auffassung, vollendete Durchführung und strenge Zeichnung«.

Seit die Büste vor nunmehr elf Jahren aus dem herrlichen Palaste, den sie mehr als vier Jahrhunderte geziert hatte, in das prosaischere Licht eines Museums, in die Abteilung der italienischen Bildwerke des Berliner Museums überführt worden ist, hat sie an ihrem Ruhme nicht eingebüfst. Ob freilich gerade Marietta Strozzi die Dargestellte sei, daran habe ich bald nach Aufstellung der Büste in unserer Sammlung Zweifel aussprechen müssen; schon aus dem äufserlichen Grunde, dass Marietta, als Desiderio am 16. Januar 1464 starb, erst fünfzehn Jahre alt war, während die Züge der Büste eine Frau von nahezu zwanzig zu verraten scheinen. Bedeutsamere Zweifel, die freilich jene Anfechtung von Vasari's Benennung der Dargestellten, wenn er keine weitere Begründung hätte, umwerfen würden, sind mir seither an der herkömmlichen Benennung des Künstlers unserer Büste aufgestiegen. Der eigentümlich stumme, zurückhaltende Ausdruck des jungen Mädchens und die damit in Einklang stehende aufserordentliche Schlichtheit und Schüchternheit in der künstlerischen Wiedergabe der Dargestellten stehen im entschiedenen Gegensatz gegen jene sprechende Lebendigkeit, jene fast nervöse Beweglichkeit der Gestalten Desiderio's und seine frische ganz individuelle Behandlungsweise des Marmors. Sollte der Künstler in seinen Büsten, der Individualität der Dargestellten zu Liebe, ein ganz Anderer sein können? Die entscheidende Antwort darauf würden wir aus anderen Porträtbüsten seiner Hand entnehmen können. Leider fehlen uns aber beglaubigte oder nur seit älterer Zeit als Werke Desiderio's bezeichnete Büsten des Künstlers. Dafür gestattet uns jedoch die scharf ausgeprägte Eigenart seiner Kunst mit grofser Wahrscheinlichkeit, eine Reihe von Büsten nach ihrer künstlerischen Auffassung und Behandlung als Werke Desiderio's hinzustellen; darunter gerade die beiden Hauptstücke im Berliner Museum.

Eine dieser Büsten gehört zu den älteren Erwerbungen der Abteilung; es ist die 1842 in Florenz von Waagen, wahrscheinlich durch Vermittelung des Malers Mussini um den Preis von 20 Francesconi erworbene Marmorbüste eines jungen Mädchens. Die Büste kam zwar unter der Bezeichnung Donatello in die Sammlung; allein damals hatte man mit einer kritischen Betrachtung der Bildwerke des Quattrocento noch kaum den Anfang gemacht. Wer in frischer Erinnerung an die köstlichen Jünglingsgestalten auf dem Giebel des Marsuppini-Grabmals in Santa Croce und zu den Seiten des Tabernakels in San Lorenzo vor diese Büste tritt, wird eine Schwester dieser jungen Burschen darin zu erkennen glauben; so sehr gleichen sie sich unter

einander, namentlich in der Auffassung und Empfindung. Die schlanken Formen mit den abfallenden Schultern, die kecke Haltung des Kopfes, der Typus des Gesichts, die Beweglichkeit und die mühsam verhaltene Lebhaftigkeit des Temperaments, das sich in dem leicht geöffneten Munde, in dem schelmischen Blick verrät, sind den jugendlichen Gestalten an jenen beglaubigten Hauptwerken Desiderio's und dieser Frauenbüste des Berliner Museums gemeinsam. Verfolgt man den Vergleich bis in die Details, so wird man auch darin die Übereinstimmung wiederfinden: in der Zeichnung des schön geschwungenen Mundes, in der Beweglichkeit der Nasenflügel, in den kräftig gebildeten Augendeckeln, in der Bildung der Stirn und in der Art wie der Kopf auf dem Halse aufsitzt. Selbst im Kostüm, obgleich die Zeittracht der Frauenbüste von dem



Marmorbüste des Desiderio da Settignano im Museum zu Berlin.

Idealkostüm der jungen Burschen sehr abweicht, lässt sich doch bei der Büste in der Unterarbeitung der Falten in den Ärmeln und ihrer Bildung, in der Behandlung des Haares und der Vorliebe für das Stirnband, welches das Haar zusammenhält, die gleiche künstlerische Empfindung herauserkennen.

Dadurch, dass die Büste dieser, leider ihrer Persönlichkeit nach noch unbekannten jungen Dame durch die Übereinstimmung mit den Figuren der beglaubigten Werke mit Bestimmtheit als ein Werk des Desiderio hingestellt werden darf, gewinnen wir den Anhalt, um eine Reihe anderer Büsten mit nahezu gleicher Sicherheit als Arbeiten desselben Künstlers anzusprechen. Obenan steht die Büste eines jungen Mädchens, die jetzt als Gegenstück der oben genannten Marmorbüste im

Berliner Museum aufgestellt ist, für welches sie im verflossenen Winter in Wien erworben wurde. Sie war dahin kurz vorher aus dem Besitz der Familie Barberini gekommen, welche sie mit der Urbiner-Erbschaft erhielt. Unbeachtet hatte sie zwischen schlechten römischen Kaiserbüsten im Garten hinter dem Palast in Rom gestanden; als eine Auswahl geringer Antiken des Palastes vor etwa zehn Jahren versteigert werden sollte, wurde sie als Dekorationsstück in ein Vorzimmer des Palastes genommen, wo ich sie damals zum ersten Male sah.

Die Persönlichkeit, die der Künstler hier wiederzugeben hatte, ist eine wesentlich andere: statt der überschlanken, heiteren und jovialen jungen Florentinerin, wie sie in jener Marmorbüste uns entgegentritt, haben wir hier eine vornehme junge Dame von eher untersetzten Formen, von starker Willenskraft und selbstbewusstem, stolzen Sinn vor uns. Gewisse Verschiedenheiten in der Behandlungsweise ergeben sich aus der Verschiedenheit des Materials. Diese Büste ist nämlich nicht aus Marmor, sondern aus einem feinen Kalkstein gearbeitet, der bei Urbino gebrochen wird; derselbe ist dem Speckstein und dem istrischen Kalkstein (pietra d'Istria) sehr ähnlich, hat vor diesem jedoch eine wärmere Farbe voraus. Da er die Eigentümlichkeit hat, beim Bruch sehr weich zu sein und erst allmählich an der Luft zu erhärten, so kann die letzte Bearbeitung mit Messern und ähnlichen Instrumenten geschehen, die eine gröfsere Schärfe der Ausführung möglich machen, als es bei dem härteren und spröderen Marmor der Fall ist.

Wenn man mit Berücksichtigung dieser aus der Verschiedenheit der Dargestellten und des Materials erwachsenden Unterschiede den Vergleich zwischen den beiden Frauenbüsten zieht, so kann kaum ein Zweifel bleiben, dass auch diese Urbiner Büste ein Werk des Desiderio sei; sie ist dann zugleich sein Meisterwerk. Die Auffassung und Form der Büste ist in beiden Stücken die gleiche; die Schultern, der Hals und die Art, wie der Kopf auf dem Halse aufsitzt, die Zeichnung des Mundes und der sprechende Ausdruck desselben, die Beweglichkeit der Nasenflügel, die Behandlung der Augendeckel und Augenlider, die Anordnung und Wiedergabe des Haares haben in beiden Werken durchaus den gleichen Charakter. Auch die äufseren Übereinstimmungen sind so zahlreich und gehen so weit, dass sie den Schluss auf einen und denselben Künstler wesentlich unterstützen. Ich mache aufmerksam auf die Schnürung des Kleides und die Wiedergabe der Löcher, auf die Art, wie am Halse oberhalb des Kleides das zierlich gesäumte Hemd (oder ein linnener Vorstofs, zum Schonen des Kleides) zum Vorschein kommt und wie dasselbe gelegt und behandelt ist, auf die Bildung der Falten im Ärmel, trotz der grofsen Verschiedenheit der Stoffe, namentlich aber auch auf die Anordnung des Haares. Dieses ist ganz aus dem Gesicht herausgekämmt und in einem lockeren Zopf, der mit einem Band umwunden ist, um den Kopf gelegt; das kurze spärliche Haar der Florentinerin hängt locker an der linken Seite herab; das lange schöne und wellige Haar der Urbinatin konnte in der dicken Strähne zweimal um den Kopf gelegt werden, so dass es denselben wie ein breites Diadem umgiebt. Zur Befestigung dieser Haartour dient ein breites Gazetuch, durch welches das Haar im Nacken hochgehalten ist, das über die Ohren geht und oben auf dem Kopfe zusammengesteckt ist. Ein zierliches Band, das sich über die hohe Stirn legt, hält den künstlichen Aufbau des Haares auf dem Scheitel fest. Die naturalistische Treue des Künstlers gestattet uns festzustellen, dass dieses Bändchen auf der Stirn, ebenso wie das Tuch vor den Ohren, mit einem Fixativ befestigt ist.

Genau die gleiche Anordnung des Haares zeigt das köstliche Profilbildnis einer



DESIDERIO DE SETTIGNANO

KALKSTEINBÜSTE EINER PRINZESSIN VON URBINO

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN



jungen blonden Schönen in der Galerie Poldi-Pezzoli zu Mailand [1]), das als Gemälde ein würdiges Gegenstück zu der Büste der jungen Urbinatin ist. Unter den Frauenbüsten des Quattrocento ist ihr dagegen keine gewachsen; selbst die dem Raphael zugeschriebene Wachsbüste im Musée Vicar zu Lille läfst sich dieser Berliner Büste nicht ebenbürtig an die Seite stellen. Die Feinheit der Naturbeobachtung ist wohl niemals wieder so weit getrieben; alle, auch die unbedeutendsten individuellen Eigentümlichkeiten sind mit der gröfsten Sicherheit und Meisterschaft und doch zu-



Stuckbüste von Desiderio da Settignano im Besitz von Earl Wemyss in London.

gleich mit voller Anspruchslosigkeit zum künstlerischen Ausdruck gebracht; keine andere Büste ist mit solcher Liebe und so bis in das Kleinste vollendet. Dass gerade Desiderio den Triumph in der Wiedergabe jungfräulicher Reize feiert, ist nicht zufällig. Kein Künstler war wie er dazu befähigt: mit der vollen Schärfe, Frische und Unbestechlichkeit der Naturanschauung, die er von Donatello geerbt hatte, verbindet

[1]) Das Bild gilt bekanntlich als ein Werk des Piero degli Franceschi, scheint mir aber vielmehr ein Werk seines Lehrers Domenico Veneziano.

er als eigenste Gaben eine Anmut und einen Geschmack, eine Heiterkeit der Auffassung, durch welche er die florentiner Kunst aus der herben, derb naturalistischen Richtung seines Lehrers zu einer neuen nahezu fünfzigjährigen Phase der Entwickelung hinüberleitet, die durch die Anmut und Naivetät ihrer Schöpfungen, das heitere Spiel der Phantasie, bei allem Ernst ihres Strebens und der Wahrheit in der Beobachtung als eine der glänzendsten und reizvollsten Epochen der Kunstgeschichte dasteht.

Ein glücklicher Zufall hat uns von dieser Büste der jungen Urbinatin das Modell erhalten, oder richtiger eine über das Thonmodell hergestellte Stucknachbildung, die Earl Wemyss in London besitzt. Im Kopf sind kaum Verschiedenheiten zu bemerken; selbst die reiche Haartour ist die gleiche; dagegen ist die Büste ganz abweichend, wie die umstehende Abbildung zeigt. Statt des reichen Staatskleides, welches den Busen, der Mode entsprechend, möglichst wenig zur Geltung kommen läfst, deckt hier nur ein Hemd die breiten Schultern und lässt den schönen jungfräulichen Busen fast völlig offen. Dabei ist der Kopf etwas mehr gehoben und nach rechts gewendet. Diese freie, fast malerische Anordnung, die auf den ersten Blick auf eine weit spätere Zeit schliefsen lässt, muss doch auf den Künstler selbst zurückgehen; denn nicht nur sind die Verhältnisse in dieser Stuckbüste gröfsere als in der Berliner Büste, so dass erstere kein Abguss der letzteren sein kann: es ist auch das Ganze, obgleich mehrfach gebrochen und zusammengeflickt, aus ein und demselben feinen alten Marmorstuck hergestellt; es kann daher an ein späteres Arrangement der unteren Teile mit Benutzung eines alten Kopfes nicht gedacht werden. Diese ist aber auch dadurch ausgeschlossen, dass durch die verschiedene Haltung des Kopfes im Hals und selbst im Gesicht, namentlich in den Backen, Änderungen vom Künstler vorgenommen sind, welche die feinste Naturbeobachtung beweisen[1]. Durch ihre freiere Bewegung und kräftigere Entwickelung von Hals und Brust hat dieses Modell, wenn es auch in der Ausführung in Folge des stumpfen, empfindlichen Materials weniger scharf ist, vor der ausgeführten Steinbüste wohl noch den Vorzug. Dass der Künstler das Modell dennoch nicht so zur Ausführung brachte, erklärt sich aus der Anschauung der Zeit, die eine so freie Auffassung bei einer vornehmen Dame völlig ausschloss. Selbst wenn dieselbe so kräftig entwickelte Formen hatte, wie sie das Modell im Besitz von Earl Wemyss zeigt, verlangte der Anstand, dass diese möglichst durch die Tracht versteckt und in der Büste verleugnet wurden. Es ist daher auch wahrscheinlich, dass jene Studie nur im Kopfe nach der vornehmen Dame, die dem Künstler nur wenige Sitzungen bewilligte, gearbeitet wurde, dass Desiderio aber zur Vollendung von Hals und Brust irgend ein schönes weibliches Modell benutzte.

Bei einem solchen Meisterwerk liegt der Wunsch nahe, den Namen der Dargestellten zu erfahren. Leider besitzen wir dafür bisher keinen sicheren Anhalt. Der Umstand, dass die Büste aus dem Palast in Urbino kommt und in Urbino selbst angefertigt wurde, macht es allerdings fast zweifellos, dass eine Angehörige des Urbiner Fürstenhauses darin wiedergegeben ist; denn aus vornehmem Geschlecht ist sie, schon nach ihrer Tracht. Die erste Frau von Federigo kann sie, ihrem Alter nach, nicht sein; mit der zweiten, deren Züge uns aus Büsten und Bildern bekannt

[1]) Eine sehr ähnliche Anordnung zeigt die weibliche, fälschlich Donatello zugeschriebene Profilbüste aus Marmor in der Brera zu Mailand (eine Imitation derselben in englischem Privatbesitz), die gleichfalls mit Wahrscheinlichkeit auf Desiderio zurückgeführt werden kann.

sind, hat sie keine Ähnlichkeit. Wohl aber könnte die Dargestellte eine Tochter Federigo's sein. Derselbe hatte zwar aus erster Ehe keine Kinder, aber er besafs verschiedene uneheliche Töchter, welche er an vornehme Freunde verheiratete. Wahrscheinlich haben wir eine derselben in der Berliner Büste zu suchen.

Aufser diesen ganz hervorragenden Frauenbüsten lassen sich noch verschiedene andere Büsten als Arbeiten Desiderio's feststellen. Zunächst besitzt das Bargello die Marmorbüste einer jungen Frau, die in der Anordnung und Auffassung, im Kostüm, in der Haartracht den beiden Berliner Büsten aufs engste verwandt ist, so dass sie nur auf dieselbe Werkstatt zurückgeführt werden kann. In der Ausführung, namentlich des Kopfes (die Augen zeigen auffallenderweise eingegrabene Augensterne), steht dieselbe aber hinter beiden so weit zurück, dass sie nur von der Hand eines Gehülfen herrühren wird. Mit Wahrscheinlichkeit lässt sich der Werkstatt des Desiderio auch eine Gruppe von Frauenbüsten zuweisen, die etwas handwerksmäfsig aus Stuck und Leinwand über einen Holzkern gearbeitet sind, aber trotzdem in der Auffassung, Anordnung und teilweise selbst in der Durchführung den Desiderio's weiblichen Büsten eigenen Reiz besitzen. Eine derselben befindet sich in der Sammlung von Gustave Dreyfufs in Paris, eine zweite ist in diesem Frühjahr aus der Sammlung S. Goldschmidt in die Abteilung der italienischen Bildwerke des Louvre übergegangen. Besonders anziehend und durch ihre Verwandtschaft mit den Figuren am Grabmal Marsuppini mit voller Sicherheit auf Desiderio zurückzuführen ist die Marmorbüste eines halbwachsenen Knaben im Bargello; auch in der Ausführung ein schönes Werk des Meisters. Als eines der seltenen Reliefbildnisse Desiderio's nenne ich hier das Profilbildnis eines Mannes mit starker Hakennase, in florentiner Schiefer ausgeführt; erst seit einigen Jahren im Bargello ausgestellt. Die Frage, wie weit eine Reihe der zahlreichen Knabenbüsten, meist unter dem Gattungsnamen Donatello, auf Desiderio zurückgeht, würde mich hier zu weit abführen; ich möchte nur zur Vervollständigung des Bildes von der Thätigkeit Desiderio's als Porträtbildhauer meine Überzeugung dahin aussprechen, dass sowohl die köstliche Knabenbüste bei Gustave Dreyfufs wie der lachende Knabe im Besitz des Herrn Eugen von Miller in Wien gleichfalls Werke des Desiderio sind.

* * *

Die nicht unbeträchtliche Zahl von Büsten verschiedener Art, die ich hier nach dem übereinstimmenden Charakter derselben und den nahen Beziehungen zu den beglaubigten Werken des Künstlers als Arbeiten Desiderio's hingestellt habe, machen allein schon die gleiche Bezeichnung der ganz abweichenden, unter dem Namen der Marietta Strozzi bekannten Marmorbüste des Berliner Museums, auf die ich jetzt zurückkomme, sehr unwahrscheinlich. Diese Benennung wird aber vollständig hinfällig dadurch, dass sich eine ganze Gruppe der Richtung des Desiderio völlig fremder Frauenbüsten und Masken nachweisen lässt, welche mit der sogenannten Marietta die gröfste Verwandtschaft haben, und von denen mehrere so sehr mit den Zügen derselben übereinstimmen, dass in ihnen die gleiche Persönlichkeit dargestellt sein muss. Die künstlerische Eigenart in allen diesen Büsten ist eine sehr ausgesprochene. Gewisse Züge der Modelle sind in so gleichmäfsiger Weise wiedergegeben, in der Ausführung einzelner Teile wiederholen sich so auffallende Eigenheiten, dass ihre Zurückführung auf einen und denselben Künstler zweifellos erscheinen muss; um so mehr als die meisten dieser charakteristischen Züge nicht auf Eigentümlichkeiten der Modelle, sondern auf die individuelle Anschauung oder manierierte Angewohnheiten des

Künstlers zurückgehen. Schon an der Berliner Büste fällt die leise Neigung des Kopfes und die etwas steife und linkische Haltung desselben, fallen die schräg gestellten, halb geschlossenen Augen, der fest geschlossene, etwas leblose Mund auf. Diese Eigentümlichkeiten wiederholen sich in allen Frauenbüsten dieser Gruppe, in einzelnen sogar so stark, dass sie denselben einen steifen und selbst etwas karrikierten Ausdruck geben. Auch die Behandlung dieser Büsten zeigt übereinstimmende Merkmale, die sich bei keinem anderen Künstler der Zeit in so ausgesprochener Weise wiederfinden: namentlich die starke Politur des Fleisches, die flüchtige, nur teilweise fertige Ausführung der Gewandung und, bei den meisten Büsten, auch der Haare und des Kopfputzes, welche durch Bemalung vollendet wurden, die sich in einzelnen Büsten noch mehr oder weniger erhalten hat. Charakteristisch ist auch die Vorliebe des Künstlers für die Anbringung von Sockeln unter den Büsten, die mit denselben aus einem und demselben Stück Marmor gearbeitet sind, und die unter sich grofse Ähnlichkeit in der Form und Profilierung haben.

Der sogenannten Marietta Strozzi am nächsten steht eine Marmorbüste im Besitz der Erben von Alessandro Castellani in Rom, die so sehr mit der Berliner Büste übereinstimmt, dass sie als Bildnis derselben Dame und als freie Wiederholung jener Büste bezeichnet werden muss. Castellani erwarb dieselbe vor etwa zehn Jahren in Neapel. Da sie an dem Platze, wo sie dort aufbewahrt wurde, lange der Feuchtigkeit ausgesetzt war, hat sie die feine Politur des Fleisches verloren, welche die Berliner Büste auszeichnet; die in Flachrelief gehaltene Dekoration des Sockels, der fast von derselben Profilierung ist, enthält andere Figürchen: sonst stimmen beide Büsten mit einander überein. Selbst in der Feinheit der Arbeit steht die Castellani'sche Büste der Berliner kaum nach.

Durch die Form der Büste und des Sockels ist diesen beiden Stücken eine weibliche Marmorbüste im Bargello ganz verwandt, die durch die Inschrift am Sockel DIVA BAPTISTA SFORTIA • VRB • RG • als die zweite Gemahlin des Herzogs Federigo von Urbino gekennzeichnet ist. Die Haltung des Kopfes, der nach hinten übergeneigt ist, erscheint hier jedoch unangenehm steif; dies giebt, im Verein mit den müden Augen und dem bewegungslos geschlossenen Munde, dem Ganzen einen unerfreulich starren Ausdruck.

Der gleiche Künstler verrät sich sodann in einer Frauenbüste, die von Alters her ein Schmuckstück der Ambraser Sammlung in Wien bildet. Hier ist die Büste bis nahe zur Taille und ohne Sockel gegeben; aufserdem unterscheidet sie sich von den vorgenannten Büsten dadurch, dass das Haar in einer Netzhaube steckt und, wie auch das Kostüm, nur angelegt und durch Bemalung vollendet ist; diese ist, wenn auch teilweise aufgefrischt, noch im Wesentlichen erhalten. Auch hier ist die Form des Kopfes, die Haltung, die schräge Stellung der weit auseinander stehenden, halb geschlossenen Augen, die Form des Kinnes und der Backen dieselbe wie in den bisher genannten Arbeiten.

Eine ähnliche, aber reizvollere Büste, wahrscheinlich schon seit langer Zeit im Nationalbesitz, enthält die Abteilung der Renaissanceskulpturen im Louvre. Hier steckt das Haar fast ganz in einer Haube, welche ebenso wie das ausgeschnittene Kleid ihre Vollendung durch Bemalung erhielt, die heute nicht mehr erhalten ist. Wenn man zweifeln kann, ob die Wiener und die Pariser Büste dieselbe Persönlichkeit darstellen, so ist bei zwei anderen Büsten dieser Gruppe, die erst neuerdings zum Vorschein gekommen sind, die Übereinstimmung mit der Büste im Louvre eine vollständige. Die gleiche Behandlung, die gleiche künstlerische Vollendung lassen keinen



FRANCESCO LAURANA (?)

MARMORBÜSTE DER SOGENANNTEN MARIETTA STROZZI

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN



Zweifel daran, dass alle drei Wiederholungen von der Hand des Meisters sind. Die eine dieser beiden Büsten tauchte Anfangs des Jahres 1883 im Handel in Neapel auf, wo sie bis dahin unerkannt im Magazin eines Palastes gestanden hatte; sie befindet sich heute in der an trefflichen Werken der italienischen Kunst so reichen Sammlung von M. Édouard André in Paris. Mit einer zweiten Wiederholung wurde ich in diesem Frühjahr durch Professor Salinas in Palermo überrascht, der die Büste kurz



Marmorbüste von Francesco Laurana in der Ambraser Sammlung zu Wien.

vorher aus einem Kloster Siziliens für das unter seiner Leitung sich glänzend entwickelnde Museum von Palermo erworben hatte. Bis auf einzelne kleine Verletzungen ist die Übereinstimmung in diesen drei Büsten eine so grofse, dass mit der Beschreibung der Louvrebüste auch die der beiden Stücke bei M. André und im Museum zu Palermo gegeben ist.

Im Museum von Palermo fand ich auch die einzige männliche Büste, die sich dem Meister dieser Gruppe von Marmorbüsten bisher mit Sicherheit zuschreiben lässt:

einen Jünglingskopf mit schönen, mädchenhaften Zügen, die Augen halb geschlossen und etwas schräg gestellt, mit glattem rundlichen Gesicht, dessen Form und Modellierung ganz jener der bisher genannten Frauenbüsten entspricht. Salinas hat auch diese Büste, die bis vor einigen Jahren sich in dem Magazin einer Kirche in Palermo befand, für das Museum erworben.

Wenn nicht die Gleichmäfsigkeit der Auffassung und Wiedergabe der Formen in allen diesen Büsten zu ganz besonderer Vorsicht bei der Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit mahnte, so würde man nach dem Vergleich mit einer be-



Marmorbüste im Louvre zu Paris.

kannten Marmorbüste im Besitz von M. Gustave Dreyfufs, welche die Aufschrift DIVA BEATRIX ARAGONIA trägt, auch die drei eben genannten Wiederholungen derselben Frauenbüste als Porträts dieser Tochter König Ferdinands I. von Neapel erklären und in der Wiener Büste dieselbe Dame, schon etwas bejahrter und damals vielleicht schon die Gattin von Matthias Corvinus, wiedererkennen. Die Möglichkeit und selbst Wahrscheinlichkeit, dass die Mehrzahl dieser Büsten eines und desselben Künstlers auch dieselbe Fürstin darstellen, muss jedenfalls ausgesprochen werden; aber jene oft betonte Einförmigkeit der Auffassung und künstlerischen Mittel bei dem Meister dieser Büsten erschwert, wie gesagt, ein ganz sicheres Urteil.

Die Büste bei Gustave Dreyfufs, welche die arragonische Prinzess noch als kaum erwachsenes Mädchen darstellt, ist von der zuletzt genannten Frauenbüste nur durch die Tracht etwas verschieden; die junge Fürstin trägt hier ein am Halse geschlossenes Kleid von dünnem Stoff, der zierliche Parallelfalten bildet und mit einer Borde mit orientalischer Inschrift eingesäumt ist. Letztere ist genau so behandelt wie die gleiche Borde am Kleide der sogenannten Marietta im Berliner Museum.



Marmorbüste der Beatrice von Arragon im Besitz von Gustave Dreyfuss zu Paris.

Mit dieser Büste ist der Kreis der Werke des eigenartigen Meisters, dem jene Arbeiten angehören, ebensowenig abgeschlossen wie der Kreis der plastischen Bildnisse, die mit Wahrscheinlichkeit eine und dieselbe vornehme Persönlichkeit wiedergeben. Schon im Jahre 1871 lernte ich, durch Vermittelung von Herrn K. E. von Liphart, in der Sammlung eines französischen Sammlers, Baron Garriod zu Florenz, die Gesichtshälfte eines Frauenkopfes kennen, deren augenfällige Verwandtschaft mit der angeblichen Marietta Strozzi auch Herrn von Liphart aufgefallen war und die daher von diesem, nach Vasari's Angabe über diese Büste, als ein Werk des Desiderio bezeichnet wurde. Noch näher ist ihre Verwandtschaft mit der Louvrebüste: sie zeigt die gleiche Haltung, die gleiche Gesichtsform mit dem vollen Kinn, dem klei-

nen, fest geschlossenen Mund, den halbgeschlossenen, weit auseinanderstehenden und etwas schräg gestellten Augen, den hochgezogenen, kaum merklichen Augenbrauen, und der niedrigen zurückweichenden Stirn. Die Ausführung ist hier eine ganz besonders delikate. Das Fehlen des Hinterkopfes glaubten wir uns damals als Folge einer Beschädigung der Büste erklären zu müssen, die einen Restaurator zur Abmeifselung des Hinterkopfes veranlasst hätte.

Der eigentümliche Reiz dieser Marmormaske veranlasste mich im Jahre 1876 durch einen in Florenz ansässigen französischen Antiquar den Versuch der Erwerbung derselben zu machen. Mein Auftrag war rasch erfüllt: nach wenigen Wochen hatte ich schon die Marmormaske im Berliner Museum. Ehe dieselbe, in Folge der



Marmormaske von Francesco Laurana im Museum zu Berlin.

Schwierigkeit, sie auch nur leidlich geschmackvoll zu arrangieren, zur Aufstellung kam, wurde mir von hoher Seite mitgeteilt, ich hätte eine Fälschung erworben: Baron Garriod besäfse seine Maske nach wie vor. Die letztere Angabe war richtig, wie ich bald feststellte. Daraus aber die Folgerung zu ziehen, dass unser Exemplar eine Fälschung sein müsse, schien mir nach der Behandlung und Färbung des Marmors nicht gerechtfertigt; diese trugen durchaus den Charakter des Alters, und zwar den des Quattrocento. Allein der Schein sprach gegen mich; auch liefs der Händler, der mir die Maske verkauft hatte, meine Anfrage über ihre Herkunft völlig unbeantwortet. Da kam ein Fund von Louis Courajod mir unerwartet zu Hülfe. Courajod, der die Maske in Berlin gesehen hatte und gleichfalls von der Echtheit

derselben überzeugt war, obgleich ich ihm die Geschichte ihrer Erwerbung nicht vorenthalten hatte, teilte mir mit, dass er eine dritte völlig übereinstimmende Marmormaske in Südfrankreich, in dem kleinen städtischen Museum von Villeneuve-lez-Avignon gefunden habe. An der Echtheit sei kein Zweifel, schon nach der Herkunft des Stückes aus dem alten Besitz des Hospitals. Seither sind, meist wieder durch das Verdienst von Courajod, noch vier solcher Marmormasken junger Frauen in kleinen südfranzösischen Sammlungen bekannt geworden: in den städtischen Museen zu Aix en Provence, Bourges und Puy au Velay, sowie im Besitz von M. Morel in Carpentras. Ihre Übereinstimmung unter einander, die soweit geht, dass man nur durch Messung und nach den verschiedenartigen äufseren Verletzungen dieselben von einander unterscheiden kann, stellt nicht nur die Herkunft aus der Werkstatt desselben Künstlers sicher, sondern lässt auch wohl keinen Zweifel daran aufkommen, dass eine und dieselbe Persönlichkeit darin wiedergegeben ist; wahrscheinlich dieselbe, welche auch in den meisten vorgenannten Büsten dargestellt ist.

Die Wiederkehr einer so grofsen Zahl, genau in derselben Weise gearbeiteter Vorderseiten von Büsten, für welche der von Courajod gebrauchte treffende Ausdruck »Masken« sich eingebürgert hat, schliesst die Annahme aus, dass dieselben erst in Folge von Verletzungen gelegentlich in diese Form gebracht wären. Sie sind offenbar entstanden, wie auch die rauhe Fläche und die Dübellöcher auf der Rückseite beweisen, als Einsätze in eine Büste oder Statue, die wahrscheinlich aus billigerem Material und von der Hand geringerer Künstler ausgeführt wurden. Der müde Ausdruck der halbgeschlossenen Augen in allen diesen Masken hat zu der Annahme geführt, dass sie Nachbildungen von Todtenmasken waren und als Einsätze in die Grabfigur dienten. Allein auch alle jene früher aufgezählten Vollbüsten haben ja mehr oder weniger denselben müden Ausdruck; ich halte es daher für wahrscheinlicher, dass auch die Masken Bestandteile von Büsten waren, die der Billigkeit halber aus verschiedenen Stücken zusammengesetzt waren. Eine Frauenbüste von einem lombardischen Meister aus den letzten Jahren des Quattrocento, die in ähnlicher Weise zusammengestückelt war, sah ich im vorigen Jahre bei Michelangelo Guggenheim in Venedig.

Von den hier zusammengestellten Büsten und Masken habe ich bereits in der zur Feier der silbernen Hochzeit unseres Kronprinzenpaares am 25. Februar 1883 von den Königlichen Museen ausgegebenen Festschrift »Über die italienischen Porträtskulpturen des XV Jahrhunderts in den Königlichen Museen zu Berlin« nahezu die Hälfte bei Besprechung der angeblichen Marietta Strozzi und der Maske im Besitz des Berliner Museums zusammengruppiert. Dabei hatte ich darauf aufmerksam gemacht, dass bei allen diesen Arbeiten vielleicht eine direkte Beziehung zu der Büste der Marietta angenommen werden müsse. Mit Entschiedenheit hat dann zuerst Louis Courajod (im Julihefte des Gazette des Beaux-Arts 1883, »Observations sur deux Bustes du Louvre«) auf die Zusammengehörigkeit und Herkunft derselben aus einer und derselben Künstlerwerkstatt hingewiesen: »Les neuf oeuvres énumérées ci-dessus se tiennent toutes par un lien fort étroit; elles procèdent de la même inspiration et de la même technique; elles émanent non seulement d'une même école, mais on peut encore dire du même atelier — d'un artiste, dont le nom reste à découvrir.« Irgend einen greifbaren Anhalt zur Bestimmung dieses Künstlers hatten wir damals in der That noch nicht. Auch unter der beträchtlichen Zahl verwandter Werke des-

selben Künstlers, die wir seitdem noch gefunden haben, ist keines, das durch eine Künstlerinschrift, durch eine Urkunde oder durch direkte Beziehungen zu beglaubigten Werken irgend eines bekannten Künstlers zur Bestimmung desselben unmittelbar beitragen könnte. Allein die Fülle aller dieser Arbeiten gestattet doch, wie ich glaube, durch die Eigentümlichkeit der Ausführung und den Vergleich mit anderen Werken der grofsen Plastik, durch die Persönlichkeiten, welche die Büsten darstellen, und namentlich durch den Fundort derselben oder den Platz, an dem sie nachweislich gearbeitet wurden, indirekte Schlüsse, welche alle auf einen und denselben Künstler führen.

Besonders auffällig und beweiskräftig ist die bei der Mehrzahl der Büsten und Masken nachweisbare Herkunft derselben. In Neapel ist, nach dem Alter der Dargestellten, die Büste der jungen Beatrice von Arragon in der Sammlung Dreyfufs entstanden; in Neapel befand sich auch in altem Familienbesitz die Castellani'sche Büste, zusammen mit einem gleichzeitigen Männerporträt in der charakteristischen französischen Tracht der Zeit; in Neapel wurde endlich die Büste im Besitz von M. Édouard André aufgefunden. Die beiden Büsten im Museum zu Palermo sind beide von Alters her in Sizilien gewesen. Die Masken sind noch heute der Mehrzahl nach in Südfrankreich; diejenigen in Berlin und bei den Erben von Baron Hector Garriod in Florenz kommen wenigstens aus französischem Besitz. Auf die Entstehung in Urbino könnte die Büste der Battista Sforza im Bargello schliefsen lassen. Die einzige Büste, die nach Florenz zu weisen scheint, ist die Berliner Büste aus Palazzo Strozzi. Allein der Umstand, dass dieselbe, ganz abgesehen von der Benennung des Künstlers, schon nach dem Alter kaum Marietta Strozzi darstellen kann, dass ferner eine Wiederholung der Büste sich in altem Besitz in Neapel und zusammen mit der Büste eines Prinzen aus dem Hause Anjou oder Arragon befand, macht es mir viel wahrscheinlicher, dass auch diese Büste in Neapel entstanden ist und eine neapolitanische Prinzess darstellt. Da Filippo Strozzi bis zur Aufhebung seiner Verbannung im Jahre 1466 in Neapel lebte und dort damals und auch später noch die engsten Beziehungen zum Hofe unterhielt, so ist es sehr wohl erklärlich, dass er im Besitz der Büste eines Mitgliedes der neapolitanischen Fürstenfamilie war. Nur bei den Büsten in der Ambraser Sammlung und im Louvre fehlt jeder Anhalt für ihre Herkunft; da aber letztere mit den Büsten in Palermo und bei M. André in Paris völlig übereinstimmt, so ist auch ihre Herkunft aus Neapel oder Sizilien wahrscheinlich.

Nach dem Bilde, welches sich aus dieser Übersicht über die Herkunft der verschiedenen Büsten ergiebt, muss also der Künstler hauptsächlich an drei verschiedenen Plätzen thätig gewesen sein: in Neapel, Sizilien und Südfrankreich; hier war er, nach denjenigen seiner Büsten, deren Persönlichkeiten bekannt sind, der bevorzugte Bildhauer an den fürstlichen Höfen. Die Zeit seiner Thätigkeit lässt sich aus dem Alter mehrerer der dargestellten Personen etwa auf die Jahre 1460 bis 1480 feststellen. Es giebt nun, soviel ich sehe, nur einen namhaften Künstler, auf welchen alle diese Umstände zutreffen, den Bildhauer und Medailleur Francesco Laurana. Nach den Urkunden, welche in den letzten Jahren über diesen Künstler veröffentlicht sind,[1] war derselbe in den Jahren 1468, 1469 und 1471 in Sizilien mit der Ausführung von plastischen Bildwerken beschäftigt, im Jahre 1474 befand er sich in Neapel, wo er eine Madonnenstatue für die Kapelle Sta. Barbara

[1] Zusammengestellt bei Heiss, Les médailleurs de la renaissance, Fr. Laurana S. 12 f.

im Castelnuovo ausführte; zwischen 1478 und 1480 wird er in den Rechnungen des Königs René als »tailleur d'ymages« aufgeführt, in dessen Auftrag er auch den grofsen Marmoraltar für die Cölestinerkirche in Avignon (jetzt in Saint-Didier daselbst) anfertigte, der 1481 nach René's Tode vollendet wurde.[1]) Der Medailleur Francesco Laurana, der schon in den Jahren 1461—1466 im Dienste desselben kunstsinnigen Fürsten stand, wie die mit seinem Namen und aus diesen Jahren datierten Medaillen des Königs René und der Personen seines Hofes beweisen, darf schon aus äufseren Gründen als derselbe Künstler angesehen werden. In den sizilianischen Urkunden über den Künstler, deren Auffindung wir Eugène Müntz verdanken, wird Francesco Laurana »habitator urbis Panormi et civitatis Venetiarum« genannt; dadurch wird seine Herkunft aus Lovrano (Laurana) in Istrien, das damals den Venezianern gehörte, sehr wahrscheinlich. Von dem gleichnamigen berühmten Architekten des Palastes von Urbino, Luciano da Laurana, steht dies sogar urkundlich fest. Da derselbe mit Francesco etwa gleichalterig war, so ist es sehr wahrscheinlich, dass beide Künstler nahe Verwandte, wahrscheinlich Brüder waren.

Wenn so in ganz auffallender Weise alle äufseren Umstände zusammentreffen, um diesen Bildhauer Francesco Laurana als den Künstler jener Gruppe von Marmorbüsten und Masken[2]) erscheinen zu lassen, so bleibt noch die wichtige Frage zu beantworten, ob auch die beglaubigten Arbeiten dieses Künstlers mit jenen Büsten so nahe Verwandtschaft zeigen, dass dadurch die Annahme, sie seien von der Hand desselben Meisters, bestätigt wird.

Wir besitzen zunächst sieben durch Namensinschrift beglaubigte Medaillen des Francesco Laurana, König René und seine Umgebung, sowie Ludwig XI von Frankreich darstellend. Das eigentümlich malerische Flachrelief dieser Medaillen, ihre oberflächliche Ausführung, die in flüchtigem Guss und dem Fehlen jeder Ciselierung ihren Grund hat, würden gewiss nicht auf die Vermutung führen, dass der Künstler dieser Medaillen auch jene Marmorbüsten gefertigt habe. Doch sind dieselben andererseits auch nicht so abweichend, dass man etwa das Gegenteil daraus folgern könnte. Die Köpfe sind sämtlich im Profil und bieten schon dadurch, namentlich aber durch ihre unbestimmte Ansführung, nur geringen Anhalt zum Vergleich mit den sehr durchgeführten Büsten. Dazu kommt, dass bei diesen Medaillen, nach dem ganz übereinstimmenden Charakter der kaum von Laurana's Arbeiten zu unterscheidenden Medaillen des Pietro da Milano, der mit ihm für König René beschäftigt war, ein unmittelbarer Einfluss des selbst künstlerisch thätigen Fürsten nicht unwahrscheinlich ist. Auch lässt sich gerade da, wo die Büsten einen haltbaren Vergleichungspunkt bieten: in den kleinen Reliefs an den Sockeln der Büsten in Berlin und bei den

[1]) Die Annahme von Heiss, dass der als Giefser und Ciseleur bei Ausführung des Mausoleums von Graf Ferry II. in Nancy beschäftigte Künstler Namens Laureno unser Francesco Laurana sei, erscheint mir unwahrscheinlich. Schon dem Namen nach handelt es sich hier offenbar um einen Niederländer Lourens; auch würde ein Künstler von der Stellung des Francesco Laurana, der damals (wenn überhaupt noch am Leben) schon im höheren Alter sein musste, sich nicht zum Giefser und Ciseleur hergegeben haben, wofür man sich in jener Zeit vielmehr der Glockengiefser und Goldschmiede bediente.

[2]) Wie mir Dr. von Tschudi mitteilt, hat L. Courajod ihm gegenüber geäufsert, dass er nach der Verwandtschaft mit den plastischen Arbeiten des Francesco Laurana in Südfrankreich diesen für den Meister der weiblichen Marmormasken halte. Ich zweifle daher nicht, dass Courajod meinen obige Ausführungen auch für jene Reihe von Marmorbüsten beitreten wird.

Erben Castellani's, eine Verwandtschaft namentlich mit den Reversen der Medaillen in der Art des Flachreliefs, in der malerischen Behandlung, in der Faltengebung und selbst in den Gestalten erkennen. Freilich sind diese Reverse zu flüchtig gearbeitet, um daraus allein weitergehende Schlüsse zu ziehen. [1])

Anders verhält es sich mit den gröfseren Bildwerken des Francesco Laurana. Durch Urkunden oder Namensinschrift sind uns fünf gröfsere Arbeiten beglaubigt, die noch erhalten sind; sämtlich in Marmor ausgeführt. Es sind dies eine Madonnenstatue vom Jahre 1469 in der letzten Kapelle des linken Seitenschiffes im Dom von Palermo, eine ähnliche Madonnenstatue in der Kirche des Crocefisso de Noto ebenda, welche neben dem Namen des Künstlers die Jahreszahl 1471 trägt, sowie eine dritte 1474 für die Fassade der Kapelle Sta. Barbara im Castelnuovo zu Neapel ausgeführte Madonna; ferner vier grofse Marmorreliefs mit je zwei Evangelisten und Kirchenvätern in einer Kapelle von San Francesco zu Palermo (bei denen ein gewisser Pietro di Bontate als Mitarbeiter genannt wird), sowie der 1481 vollendete Hochaltar mit dem grofsen Kreuzigungsrelief in Saint-Didier zu Avignon. Nach der Übereinstimmung mit jenen beglaubigten Madonnenstatuen darf auch eine dem A. Gagini zugeschriebene Marmormadonna im Museum zu Palermo (in dem Zimmer links am Hofe) den Werken des Laurana zugerechnet werden. Die Reliefs mit den Evangelisten und Kirchenvätern bieten kaum Vergleichungspunkte; wohl aber ist dies der Fall mit den Madonnenstatuen, die in den Köpfen der Maria so nahe Verwandtschaft mit jenen Frauenbüsten zeigen, dass dadurch die Annahme, Laurana sei auch der Meister dieser Gruppe von Büsten, die entschiedenste Unterstützung erhält

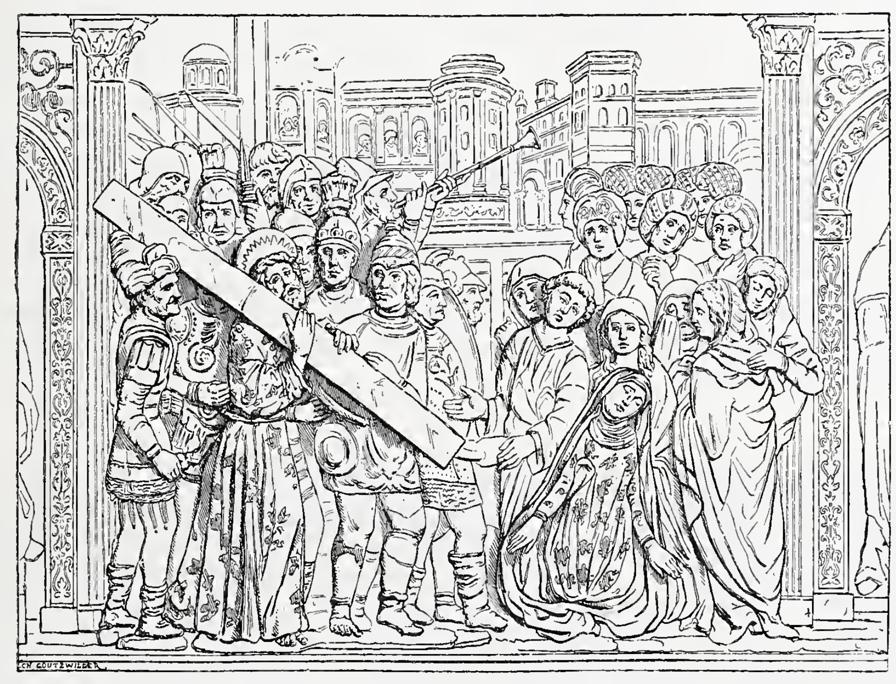


Marmorstatue des F. Laurana im Dom zu Palermo

Die hervorstechenden Eigentümlichkeiten dieser weiblichen Marmorbüsten, soweit dieselben nicht in der Individualität der Dargestellten, sondern im Stil des Künstlers begründet sind, finden sich nämlich auch in den Köpfen der Maria: die geneigte Haltung des Kopfes, der etwas steif auf dem Halse aufsitzt, die schiefe Stellung der weit auseinander stehenden Augen mit den halb gesenkten Augenlidern, der fest geschlossene Mund, die Behandlung des Haares, die Art wie der Schleier über demselben liegt,

[1]) Mit den Medaillen haben ein paar grofse Profilbildnisse in flachem Relief, die ich kürzlich in Sizilien sah, die nächste Verwandtschaft. Eines derselben besitzt seit einigen Jahren das Museum von Palermo. Dasselbe zeigt die Bildnisse eines älteren Ehepaares, in beinahe Halbfiguren, die nach ihrem Kostüm französischer Abkunft sind und aus der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts stammen müssen; wahrscheinlich gehörten dieselben also zum Hofe König René's. Die beiden Halbfiguren erheben sich aus Wolken, sind hinter einander angeordnet und in zweidrittel Profil genommen. Die Art des Reliefs, die unbestimmte, malerische Behandlung, Auffassung und Kostüm stimmen auffallend zu den Reliefporträts auf den Medaillen des Laurana. Das zweite Relief, das Profilbildnis eines Geistlichen, befindet sich zur Zeit im Magazin der Universität von Messina. Eine später (wohl erst im XVII Jahrhundert) aufgesetzte Inschrift lautet: ΕΛΠΙCΗΤΟΨ ΒΟΕΘΟΨ COLLEGIVM PANORMIT. SOCIET. IESV. S. P. Q. M. Das Relief ist nicht vollendet, zeigt aber schon in seinem unfertigen Zustande den gleichen Charakter wie das sogenannte Doppelporträt. Beide Reliefs scheinen mir, nach dem Vergleich mit den Medaillen des Laurana, mit grofser Wahrscheinlichkeit als Arbeiten dieses Künstlers angesprochen werden zu dürfen.

und die Gewandsäume sind ebenso charakteristisch für diese Marienstatuen wie für jene Porträtbüsten. Selbst die Eigentümlichkeit, dass das Haar nur angelegt und erst durch Bemalung vollendet ist, findet sich auch bei den Statuen. Die Bemalung selbst, in ihrer völlig deckenden Behandlung und in der Ausdehnung auf die Haare und die Ornamente in der Gewandung, welche den Statuen wie den Büsten gemeinsam ist, erscheint dem Stil der florentiner Meister des Quattrocento fremd; dagegen finden sie ihre Analogie in der Art der Bemalung der älteren sizilianischen und süditalienischen Bildwerke, eine Gewohnheit, der sich der fremde Künstler fügte und die er allmählich zur eigenen machte. Dieses Anlehen an die lokale Kunst ist überhaupt ein charakteristisches Zeichen der Kunst des Laurana: wie seine Madonnenstatuen nicht nur in der Bemalung, sondern selbst in Haltung, Gewandung und im Typus sich



Marmoraltar des Francesco Laurana in Saint-Didier zu Avignon.

an die geheiligte Form der Marienfiguren anlehnen, welche die unter französischem Einfluss grofs gewordene Kunst der Anjou in Süditalien und Sizilien im XIV Jahrhundert geschaffen hatte, so zeigt auch der Altar in Avignon im Aufbau und selbst in Komposition, Bewegung und im Typus der Figuren die Anlehnung an die südfranzösische Kunst der Zeit. Teilweise hat dies bei dieser letzten beglaubigten Arbeit des Künstlers wohl darin seinen Grund, dass zu der raschen Ausführung dieses umfangreichen Werkes verschiedene lokale Bildhauer herangezogen werden mussten. Dennoch lässt sich auch hier in den Köpfen der Frauengestalten des grofsen Kreuztragungsreliefs die Verwandtschaft nicht nur mit den Marien der eben genannten Statuen, sondern auch mit jenen Frauenbüsten nicht verkennen.[1])

[1]) Courajod macht noch auf zwei Statuen des Laurana von gleichem Charakter in der Kirche de la Major zu Marseille aufmerksam, die mir nicht bekannt sind.

Die architektonische Einrahmung dieses Altares und der Hintergrund in dem grofsen Mittelrelief desselben giebt, in Gemeinschaft mit der reichen architektonischen Einrahmung und der Ferne in den Palermitaner Reliefs der Evangelisten und Kirchenväter, den Fingerzeig zur Beantwortung der Frage, wo Francesco Laurana seine Schule durchgemacht hat. In der Zeichnung dieser Hintergründe fällt die geschickte Perspektive, in Formen und Details der Architektur und ihrer Ornamente fällt die klassische Einfachheit auf. Die verkürzte Halle mit der flachen Rosettendecke, die kannelierten Pilaster mit den korinthischen Kapitellen, die Tempelbauten mit den Kompositakapitellen und den niedrigen achtseitigen Kuppeln, das zierliche Rankenwerk in der Einrahmung der Nischen finden wir in der Kunst des nördlichen Umbriens, namentlich in den Gemälden des Piero degli Franceschi. Für einen Aufenthalt des Francesco in Umbrien spricht auch der Umstand, dass der grofse Palast im Hintergrunde des Kreuzschleppungsreliefs dem Palast von Urbino auffallend ähnlich sieht. Der Erbauer dieses Palastes, Luciano da Laurana, wahrscheinlich Francesco's Bruder, wurde etwa im Jahre 1466 von Federigo aus Neapel berufen; sollte damals Francesco den Bruder begleitet haben? Vom Jahre 1466 datiert die jüngste seiner Medaillen, die am Hofe René's entstand; 1468 ist Francesco bereits wieder in Palermo; in die Zwischenzeit müsste also sein Aufenthalt in Urbino fallen, wo er auch die Büste von Federigo's Gattin, Battista Sforza, die jetzt im Bargello sich befindet, angefertigt haben wird. Die Beziehung zu Luciano und zu Urbino bezeugt auch eine kürzlich in das Museum von Palermo aufgenommene Thüreinrahmung, mit aufsteigendem Rankenwerk in den Seiten und Kranztragenden Putten am Gesims, welche mit mehreren der reichen Thüren in Luciano's Palastbauten von Urbino und Gubbio beinahe übereinstimmend ist.

Francesco Laurana ist, wie alle diese Arbeiten bekunden, für die Einführung der Renaissance in Frankreich von hervorragender Bedeutung gewesen und in Sizilien gebührt ihm das Verdienst, die Renaissance zum Durchbruch gebracht zu haben; sein Einfluss blieb für die weitere Entwickelung derselben, namentlich in Palermo, ein mafsgebender. Die Mitglieder der lombardischen Bildhauerfamilie der Gagini kennzeichnen sich in ihren Palermitaner Bildwerken als Nachfolger des Laurana; insbesondere gilt dies für ihre Madonnenstatuen. [1])

In ihrem künstlerischen Werte lassen sich Laurana's Medaillen denen der grofsen italienischen Medailleure, namentlich denen des Vittor Pisano, nicht an die Seite stellen, so wenig wie seine grofsen Statuen und Reliefs den Arbeiten der grofsen florentiner Meister des Quattrocento gleichkommen. Aber in seinen Frauenbüsten hat Francesco doch Kunstwerke hinterlassen, die zu den reizvollsten Schöpfungen der Renaissance gehören. Wenn sie an Lebendigkeit und Feinheit der Beobachtung den Büsten der florentiner Meister auch nicht zu vergleichen sind, so hat es der Künstler dafür verstanden, in dem eigentümlichen Ausdruck von Sittsamkeit,

---

[1]) Eine besonders charakteristische und frühe Madonnenstatue, in einem Nebenraume der Sakristei des Domes von Palermo, trägt am Sockel den Namen des Antonello Gagini und die Jahreszahl 1503. Noch deutlicher ist der Einfluss Laurana's in der schönen Grabfigur der jungen Cecilia Aprilis vom Jahre 1495, die jetzt im Hofe des Museums zu Palermo aufbewahrt wird.

verbunden mit einer gewissen Empfindsamkeit und vornehmen Zurückhaltung, in dem Geschmack der Anordnung im Allgemeinen und in der aufserordentlichen Vollendung der Fleischteile den Charakter jungfräulicher Weiblichkeit in so eigenartiger und anziehender Weise wiederzugeben, wie dies keinem anderen Bildhauer der Renaissance geglückt ist. In der jungen Prinzess aus dem Hause Arragon oder Anjou, welche bisher als Marietta Strozzi bezeichnet wurde, besitzt das Berliner Museum das Meisterwerk des Laurana, welches wegen jener ganz eigenartigen Vorzüge den Platz neben der neu erworbenen Büste der Urbiner Prinzessin von Desiderio verdient.

DIE PORTUGIESISCHE MALEREI DES XVI JAHRHUNDERTS

VON C. JUSTI

(Schluss)

VASCO FERNANDEZ, DER MALER VON VIZEU

Die Vasco-Überlieferung, welche sich bis in die erste Hälfte des XVII Jahrhunderts zurück verfolgen lässt, knüpft an einen Kreis von Gemälden, die mit der Art jenes Velascus von Coimbra nicht übereinstimmen. Ihr Ausgangspunkt ist die Bischofsstadt *Vizeu* in der Provinz Beira alta. Die älteste einschlägige Nachricht fand man in einer Handschrift der Bibliothek von Porto aus dem Jahre 1630, deren Verfasser Manuel Botelho Pereira ist, ein Sohn von Vizeu; sie betrifft die Geschichte seiner Vaterstadt. Der Name des Malers war hiernach Vasco Fernandez do Cazal. Die grofsen, noch heute meist in der Sakristei der Kathedrale bewahrten Gemälde, wurden schon damals unter seinem Namen bewundert, auch die Mühle bezeichnet, wo er geboren sein sollte; sie heifst noch jetzt *O moinho do pintor.*[1]) Er wird frühe der »Vasco von Vizeu« genannt, bald auch der Grofse. Personalurkunden über ihn sind noch nicht zum Vorschein gekommen: der nach dem Kirchenbuch im Jahre 1552 getaufte Vasco Fernandez kann nicht der Maler dieser Bilder sein, die wahrscheinlich noch vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden sind. Der Name Vasco Fernandez kommt übrigens von Alters her in Portugal nicht selten vor.[2])

Die diesem Vasco von jeher zugeschriebenen Gemälde sind grofse Altartafeln mit Predellenanhang. Nur eines scheint noch am ursprünglichen Platz zu stehen, die Kreuzigung, in der Jesuskapelle der südöstlichen Ecke des Kreuzgangs. Alle

---

[1]) Raczynski, Les Arts 180 ff.

[2]) Z. B. Valascus Fernandiz 1055—65. Velascus Fernandi, dapifer regis und curie maior domus; Vaasco Fernandi 1176—82. Monumenta p. 348, 405, 409, 426.

übrigen sind in der geräumigen, lichten Sakristei vereinigt worden. Der hl. Sebastian stammt vielleicht aus der von dem Bischof Gonçalo Pinheiro (seit 1553) gegründeten, später niedergerissenen Kapelle des hl. Sebastian, Vera Cruz genannt. Der Apostel Petrus stand über dem Altar einer Kapelle rechts vom Chor *(Capella môr)*, wo jetzt seine Statue; die Taufe Christi in der Kapelle des Täufers, Pfingsten in einer Kapelle des Querschiffs, Epistelseite.

Der erste Blick auf diese Bilder ist enttäuschend und entscheidend: der Maler ist verschieden von allen bisher besprochenen, auch von Velascus; aber er hat keineswegs die Heroenverhältnisse, welche man von dem einzigen unvergessenen Maler Altportugals erwartete.

Ein einziges dieser Gemälde ist hinreichend, das Verhältnis des Vasco von Vizeu zu dem Velascus von Coimbra zu bestimmen: auch hier befindet sich ein Pfingsten. Sein Urheber hat die signierte Tafel von Coimbra zwar nicht nachgeahmt, aber gekannt: er hat sie in seine Art und in eine rohere Sprache übertragen. Dabei sind eine Menge feiner Züge in Köpfen, Action, Mienen und Nebendingen abhanden gekommen. Zwar war er ein wohlgeschulter Künstler, nicht ohne Kenntnis der Verhältnisse, die Gewandung natürlich und den Bewegungen angepasst. Aber Gesichter wie Gebärden sind unerträglich einförmig und manieriert, dabei gemein und nichtssagend. Ganz neu ist das Helldunkel, ein dunkelbrauner, ja schwärzlicher Ton herrscht in den modellierenden Schatten, die Wirkung ist kellerartig. Dies Pfingsten ist ein verarmter, vergröberter Sprössling des Pfingsten von Coimbra.

Auch der Christus in der Taufe ist niedrig und platt im Ausdruck, obwohl das Nackte gut gearbeitet ist. Der Wechsel des Tons (bis zur Hüfte carmin-violett, dann gelbbräunlich) kommt vielleicht von Übermalung. Sehr dunkel ist auch der hl. Sebastian, der an eine Säule mit schönem Renaissancekapitell gebunden dasteht; am Boden liegt die reiche Rittergarderobe.

Viel ungünstiger noch dürfte das Urteil über die Kreuzigung ausfallen. Die Verwilderung des Geschmacks zeigt sich in den breiten, gemeinen, schwammigen Gesichtern, dem pöbelhaften Gebahren, der saloppen Zeichnung, der wüsten Zusammenhäufung der Figuren und der trüben Färbung. Ein Rätsel ist, wie Raczynski gerade diesem Bauernpassionsspiel rohester Art einen erhabenen *(élevé)* Charakter als auszeichnendes Merkmal zuschreiben konnte.

Besser und altertümlicher ist der Eindruck des hl. Petrus auf der Kathedra. Der greise Apostel-Papst, in reicher Casula mit gestickten Passionsengeln, blickt ernst, wie ein sorgenvoller, willensgewaltiger Oberhirte in die Ferne, indem er die Rechte zum Segnen erhebt und die Schlüssel haltende Linke auf das offene Evangelienbuch legt. Freilich kann eine so einfache Figur in rein liturgischer Aktion über viele Dinge keinen Aufschluss geben. Als Erfindung ist sie nur eine Wiederholung der Centralfiguren mittelalterlicher Retablos. Aber der majestätische Greis in Vorderansicht, der päpstlich-grandiose Prunk der Priestergewänder, der hohe, breite, doch diskret ornamentierte Marmorthron, und nicht zum mindesten die breiten, luftigen Öffnungen zu beiden Seiten in die sonnig klare Landschaft mit Berg und See — dieses auch räumlich stattliche Ganze macht unleugbar Eindruck, besonders, wenn man, aus der dunklen Kirche kommend, beim Öffnen der Thür in dem lichten Saal der Gestalt unmittelbar sich gegenübersieht. Vielleicht ist diese Tafel von anderer Hand; die Engelsköpfe auf der Casula wenigstens haben den Typus des Velascus. Wenn aber ein englischer Reisender behauptet, dass er selbst vor der Madonna von Dresden und in der sixtinischen Kapelle keinen »so unzweifelhaften Eindruck eines grofsen

und seltenen Genius« gehabt habe, und diesen Apostelfürsten zu den »sechs bis sieben Weltmeisterwerken« zählt,[1]) so befand er sich wohl in einem besonderen psychischen Zustand in Folge der von ihm geschilderten Strapazen der Nacht- und Winterreise, mit der er sich diesen Genuss erkaufte.

Die Ansicht von Rom in der Hintergrundscene *Domine quo vadis* beweist, dass der Maler nie dort gewesen ist. Die andere Scene ist die Schlüsselerteilung am See.

Obwohl alles, was man aufser diesem Petrus in der Kathedrale sieht, darauf führt, in Vasco den Vertreter des Verfalls der Schule zu erkennen, so kann man ihn doch nicht viel später als die vorher besprochenen Meister setzen. Nach der Sorgfalt, die er der Zeichnung des Nackten gewidmet hat, den dunklen Schatten, sollte man ihn von den Tendenzen des späteren XVI Jahrhunderts berührt glauben. Gleichwohl kann man ihn nicht von den anderen abtrennen und zu den Romanisten rechnen, von deren Vorliebe für Kahlheit und Farblosigkeit noch nichts zu sehen ist. Das helle Tageslicht, der lichte Himmel und die heimischen Waldpartien mit sattem, warmen Ton des Baumschlags (auf den in der Sakristei einzeln aufgehängten Predellabildern), endlich die Renaissanceornamentik weist auf die erste Hälfte des Jahrhunderts.

Dass dies Urteil nicht durch zufällige Stimmung, die ja auf Reisen oft zu starken Täuschungen führt, beeinflusst war, dafür scheint mir der sehr günstige Eindruck einiger Gemälde von anderer Hand an demselben Orte zu sprechen. Sie gaben einen Mafsstab zur Vergleichung. In der Nähe der Stadt liegt ein ehemaliges bischöfliches Landhaus, die *Quinta de Fontello*. Als der Bischof Johann Emanuel hier eine neue Kapelle der hl. Martha erbaute, wurden wahrscheinlich die in der alten befindlichen Tafeln in die Säle versetzt. Es sind: die Kommunion der Apostel und der Besuch Christi bei Maria und Martha. Werke von eigentümlicher Erfindung, trefflicher Gruppierung und feinem Ausdruck; schöne, zart behandelte Gesichter, in Linien, Helldunkel und Farbe; lichte Haltung und malerische Durchblicke, viel interessante Details. Sie gehören augenscheinlich der vorhergegangenen Generation an.

Das Abendmahl hat die Form eines Triptychons, aber der linke Flügel enthält nur den Abschlufs der Hauptscene mit sieben Aposteln, während in den rechten eine Vorhalle verlegt ist, wo zwei weifsgekleidete Frauen, Maria und Martha, draufsen stehend, andächtige Zeugen der Feier sind. Hier eilt Judas die Treppe herab, krampfhaft den Beutel umklammernd. Christus, ein edler, sanfter Kopf, mit dem Ausdruck der Resignation und Erschöpfung, fasst den goldenen Kelch mit Hostien, deren eine er erhebt und Petrus reicht. Am linken Ende treten zwei Apostel zu drei im Gespräch begriffenen, der eine mit der Hostie, der andere mit einem gläsernen Becher. Der Grund öffnet sich nach dem Anrichtezimmer: ein Koch mit dem Passahlamm, ein Mundschenk mit der Weinkanne; zur Linken Fernblick mit Passionsscenen. Rechts sitzt ein blühender Knabe am Boden, mit einem Körbchen, dahinter fünf Soldaten, vor der Thür zwei Reiter. Also eine gleichzeitige, baulich abgesonderte Nebenscene, wie bei Frey Carlos, dem die Gemälde vielleicht nahestehen.

Auf dem zweiten Bilde sieht man die beiden Schwestern in weitem Zwischenraum einander gegenübersitzen. Maria, den Kopf auf den Arm gestützt, ist versunken in die Worte ihres Meisters, Martha weist sie mit einer lebhaften Bewegung des ausgestreckten Armes zurecht. Zwei stattliche Säulen trennen wieder die Hauptscene von dem Nebenraum, wo eine Dienerin mit bedeckter Schüssel und ein Knecht mit Feigenkörbchen sich nähern.

---

[1]) John Latouche a. a. O.

Diese ebenso eigentümlichen und echt portugiesischen, wie ansprechenden Schöpfungen eines Unbekannten (welche jetzt ihrem Untergange entgegengehen) würden in guten Reproduktionen gewiss mehr geeignet gewesen sein, als jene vielgenannten Stücke in der Kathedrale, das unter den Wenigen, die für solche Dinge ein Organ haben, noch gänzlich fehlende Interesse für die Schule anzuregen. Aber nachdem bereits Raczynski für seinen Dictionnaire den Petrus, ein blofses liturgisches Prachtstück, und die barbarische Kreuzigung hatte zeichnen und stechen lassen, hat, wie man hört, nun die Arundel-Gesellschaft ebenfalls diesen Papst-Apostel aufnehmen lassen. Wer möchte die weite Reise machen, um eine Schule kennen zu lernen, für deren Keimelien so gleichgültige und sekundäre Werke ausgegeben werden. Aber so ist das Ansehen des Namens! Es ist Grão Vasco! So dankbar man Raczynski sein muss für seine eifrige und sorgfältige Sammlung alles auf den Gegenstand bezüglichen Materials, so kann man doch nicht verschweigen, dass er, ohne Übung des Auges in Werken der Zeit, das Urteil oft irregeleitet hat.[1])

Um auf die Vasco-Frage zurückzukommen, so dürfte folgende Erklärung ziemlich probabel sein. Vasco Fernandez do Cazal, vielleicht ein Schüler jenes Velascus, wurde in Vizeu, wo seine Thätigkeit sich in Stadt und Diözese abspielte, als Sohn des Orts hochgehalten, und da seine und überhaupt die alte Malerei mit ihm erlosch, so hatte er bei der Nachwelt den von Dante bemerkten Vorteil:

O vanagloria dell' umane posse,
com' poco verde in sulla cima dura,
se non è giunta dall' etati grosse. (Purgatorio XI, 91.)

Durch geistliche Herren aus Vizeu wurde sein Name auch auswärts bekannt. Man erinnert sich, dass ein Schriftsteller der Stadt, Pereira, der erste ist, der von Vasco gesprochen hat. Während am Hofe, unter dem Einfluss der Romanisten, wie Francisco d'Holanda, Vasco Pereira u. A. (deren Fehler nicht Bescheidenheit war), die älteren Meister der Geringschätzung und Vergessenheit verfielen, erhielt sich in Beira alta eine Gemeinde von Verehrern. Aus seinen Gemälden wurde in der 1574 von dem Bischof Georg Ataide erbauten geräumigen Sakristei eine ganz achtungswerte kleine Galerie gebildet. Vielleicht machte ihn auch der derbe Volkston populär. Prälaten, Domherrn, die von Vizeu nach Lissabon kamen, mögen von den dortigen alten Bildern gesagt haben, das ist die Art unseres Vasco; hörte man doch noch bis vor Kurzem, dass auch in Deutschland viele Gemälde des grofsen Vasco seien. Die Namensverwandtschaft mit Velasco mag zunächst die Verschmelzung mit diesem angebahnt haben. Wir haben eine Parallele hierzu in dem Spanier Berruguete, der, Dank seiner Stellung am Hofe in Valladolid, den Ruhm viel bedeutenderer Renaissancekünstler, wie Diego de Siloe, Felipe Vigarni, Diego Riaño, nicht blofs verdunkelt, sondern zum Teil verschlungen hatte; heifst doch z. B. in Fords' Handbuch alles im Groteskengeschmack Gearbeitete *Berruguete-work*. Wenn K. Woermann Vasco »das vielleicht grofsartigste Beispiel der Zusammenfassung des Heterogensten unter einem halb mythischen Sammelnamen nennt, welches die Kunstgeschichte kenne«,[2]) so darf man noch hinzufügen, dass selten eine sagenhafte Beförderung so unverdient war. — Noch

[1]) Er nennt z. B. die Gemälde zweier Leonardoschüler, des Aregio und Napoli in Valencia, »gotischer« als die des — Juanes.

[2]) K. Woermann, Geschichte der Malerei II, 1882. 360.

EIN UNGENANNTER HOFMALER

von achtungswertem Können und ausgeprägter Physiognomie tritt uns im Museum zu Lissabon entgegen, mit dem diese Auslese portugiesischer Maler geschlossen werden mag. Der Zeit nach hätte er mit den früheren, wie Frey Carlos, zusammengerückt werden müssen; aber er galt bisher für einen Maler von Vizeu, wo sich das einzige Werk befindet, nach dem er bisher signalisiert worden ist.

Im Kapitelsaal werden vierzehn kleine Gemälde mit Darstellungen aus dem Leben Jesu aufbewahrt, Trümmer eines Retablo, dessen frühere Anordnung nicht bekannt ist. Dass sie nicht von Vasco Fernandez sein können, ist von jeher bemerkt worden; man hält sie dort sogar für ausländischen Ursprungs — *alemães*. Robinson hat in ihrem Urheber einen Vorläufer des Grofsen erkennen wollen und ein Mittelglied zwischen diesem und einem älteren Vasco Fernandez, dessen Namen (VASCO FES) er auf einem dort in Privatbesitz befindlichen, sehr beschädigten Triptychon fand, welches ihm den Eindruck der Zeit um 1520 machte. Dieses Stück habe ich nicht sehen können, da es der Besitzer inzwischen verkauft haben wollte; Mr. Latouche hat es noch gesehen und fand die Signatur ungewöhnlich *questionable* (S. 268). Auf diese Reihe gründet Robinson die Annahme einer Schule von Vizeu. Die Vasco-Frage hat dadurch eine Verwickelung mehr gewonnen, mit der man aber wohl rasch aufräumen darf. Denn einmal führt sonst nichts auf ein Verhältnis des Grão Vasco zu jenem Maler des Kapitelsaals, dessen provinzielle Stellung dadurch hinfällig wird, dass weit bedeutendere Werke seiner Hand sich in Lissabon finden, deren eines auf nahe Beziehungen zum Hofe Emanuels hinweist. Und dann sind solche Entdeckungen von Gemälden mit Aufschriften von Namen, über die kurz vorher öffentlich viel verhandelt worden ist, immer misstrauisch aufzunehmen. In diesem Falle liegt der Verdacht nahe, dass die Firma vom Besitzer des Triptychons herrührte, der keine so klare Vorstellung wie der englische Kenner von Stil und Zeit des Grão Vasco besafs, und seine Überzeugung, ein Werk des Letzteren entdeckt zu haben, durch Ergänzung des Namens ausdrücken und verbreiten wollte. Jedenfalls ist es etwas kühn, auf ein einziges, noch dazu abgeriebenes Bild, aus dem uns ein paläographisch mehr als bedenklicher Name in Gold entgegenstrahlt, eine ganze Schule zu gründen.

Das eine Hauptwerk im Museum zu Lissabon, welches hier, wenn ich nicht irre, zum ersten Male wieder zusammengestellt wird, war ein Triptychon: die Mutter Gottes mit dem Kinde auf einem Marmorthron mit Lunette, in der ein Bekrönungsornament von Akanthusranken. Über die in tiefen Kurven eingezogenen Seitenlehnen beugen sich zwei Engel, der eine reicht eine weifse Irisblüte, der andere ein Tellerchen mit Erdbeeren (Akad. 222, Museu 25, h. 1,58, br. 0,90, Laurent 683). Das Antlitz der Madonna ist in zartem, blonden Ton gemalt und bildnisartig, nicht gerade schön, ausgenommen die Stirn und die gesenkten Augen, die Nase dünn mit rundlicher Spitze, die Lippen schmal und scharf geschlossen; dennoch ist es anziehend als ein wirkliches Gesicht. Der Kopf des Kindes ist auffallend hässlich, alt und gedunsen; das Profil des einen Engels hart und männlich, das Gesicht des anderen kugelrund. Ist hiernach der Schönheitssinn des Malers nicht sehr ausgebildet, so erscheint sonst sein Können und Geschmack hervorragend: die Bewegungen sind leicht und ungezwungen, die Gewandung wohl verstanden, das Sitzen, der Fall des Mantels, die Gesamtcontour von einer gewissen, fast italienischen Einfalt und Grazie.

Dass die beiden Flügel (Akad. 252 und 253, Museu 27 und 31, h. 1,58, br. 1,68) zu obiger Tafel gehören, ergiebt sich aus der Übereinstimmung in den Mafsen, der Malweise und dem Wandschmuck: dieselbe Zwerggalerie mit roten Säulenschäften, schlanken korinthischen Knäufen und horizontalem Gesims geht durch die drei Tafeln. Auf den Flügeln stehen Johannes der Täufer und St. Dominikus, die der Mutter Gottes zwei Prinzen vorführen; der eine scheint Johann, geboren 1502, mit den unverkennbaren Zügen des späteren Königs, der andere vielleicht Alfonso, geboren 1509. Die Zahlen, welche sich hiernach ergeben, passen auch zu dem Stil der übrigen Bilder.

Die Selbigkeit dieses Hofmalers mit dem Urheber jener vierzehn Täfelchen wird auch durch Vergleichung vieler Einzelheiten unzweifelhaft. Man achte auf die Form der breiten Rundköpfe mit dicken Backen, feiner Stülpnase, dünner, an diese in spitzem Winkel ansetzender Oberlippe und kugeligem Kinn. Die Gesichtsfarbe ist hell und schattenlos, dagegen liebt er in den Stoffen grelle Farben, besonders Zinnober; die Falten sind breit, wohlmodelliert und scharf gebrochen. Neben Bauten und Zierstücken spätgotischen Stils sieht man bereits die Renaissance, Portale mit Medaillons in den Zwickeln u. dergl. [1])

Das zweite, umfangreiche Werk wird jedem Besucher des Museums in die Augen fallen, es besteht aus zwei grofsen Tafeln, zwischen denen sich vielleicht eine Statue befand. Maria thront vor einem Rosenspalier, die reichen, blonden Haare fallen locker gewellt über den Oberarm. Sie trägt ein feuerrotes, am Boden weit sich ausbreitendes Kleid. Zur Linken sieht man eine alte Dame, nach der Inschrift Sta. Julita, zur Rechten in blauem, flatternden Röckchen den heiligen Knaben »Guerito« (Cyriakus), die ihm charakteristischen Nägel des heiligen Kreuzes in der Hand. Auf der zweiten Tafel sitzt der fast knabenhafte Daniel auf dem Richterstuhl, in rotem Barett und Brokatrock; vor ihm steht Susanna in rotem Kleid mit ihren beiden Anklägern. Ein Durchblick eröffnet sich in den gepflasterten Hof, von dem eine Treppe auf die grofse Praça führt, wo die zwei alten Sünder vor den Augen vieler Zuschauer ihren verdienten Lohn empfangen. (Museu 678 und 679, h. 2,48, br. 2,2.)

Dieses Verzeichnis liefse sich noch vermehren, wenn es möglich wäre, den ganzen Bildervorrat Stück für Stück zu prüfen. Ich nenne nur vier Passionsbilder, das Gebet im Garten, die Kreuzschleppung, die Kreuzabnahme und die Grablegung (Akad. 284, 285, 280, 279. Museu 97, 96, 95, 98, h. 1,67, br. 0,89).

Mit den besprochenen benannten und unbenannten Meistern ist die Zahl der unterscheidbaren und selbständigen Künstlerphysiognomien noch nicht erschöpft; diese Reihe hätte noch verlängert werden können, wenn auch durch weniger zahlreich Vertretene: aber mein Versuch macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit, er will nur für Weiterdringende den Pfad etwas gangbarer machen und Abwege ersparen. Um diesen auch Belehrungen über Lücken meiner Darstellung zu ersparen, will ich doch einige dieser Meister bezeichnen.

[1]) In der Epiphanie hat die Rolle St. Kaspars ein echter amerikanischer Kazike übernommen. Er trägt eine Federkrone, Federhalskragen mit darübergelegtem Perlenhalsband; viele Ketten von roten und schwarzen Kugeln über der Brust, Goldringe um Hand- und Fufswurzel, braune Hosen bis über die Knie mit gestickten Blümchen und langen Troddeln, und hält einen grofsen Speer mit Federn.

Zu ihnen gehört der Maler der merkwürdigen Bilder aus dem zerstörten Schloss Palmella, mit Legenden Sãotiago's und seines Ritters Pelayo Perez Correa. Man hat ihn nach dem vom Marques de Souza-Holstein bemerkten Namen auf dem Schwert des streitbaren Apostels und auf dem Gürtel Payo's *Marcos* genannt. Nach Vasconcellos dürfte dieser Name aber vielmehr einen Waffenschmied *(espadeiro)* bezeichnen; aus einer Komödie *Eufrosina* von Jorge Ferreira de Vasconcellos vom Jahre 1527 teilt dieser Gelehrte mir folgende merkwürdige Stelle mit: »Com *Marcus me fecit* na cinta para me pôr al tablero de la muerte por vida dos Coutinhos« etc., d. h. »Mit einem Schwerte mit der Inschrift *Marcus me fecit* im Gürtel, um dem Tode zu trotzen«. In dem Urheber dieser auch als Kostüm- und Sittenbilder interessanten Darstellungen erkennt man einen geschickten Erzähler; Natürlichkeit und Lebendigkeit fehlen nicht, obwohl seine hohläugigen, gravitätischen und trübseligen »armen Ritter« Vorfahren des von der traurigen Gestalt scheinen.[1])

In der Pradogalerie zu Madrid (Nr. 2150) ist eine edle Halbfigur der hl. Katharina, die etwa dem Maler von S. Bento nahestehen dürfte; in dem auf der Klinge des Schwertes stehenden Namen *Carvalho* wird man wohl gleichfalls den Namen des *espadeiro* erkennen können; auch dieser Name kommt nach Vasconcellos, freilich erst 1633, als der eines Lissaboner Waffenschmieds vor: Antonio de Carvalho.

Einige etwas ältere Tafeln, welche sich auf die hl. Eucharistie beziehen, verraten wie die des »Marcos« malerisches Geschick und eine lebendig-kernige Auffassung, obwohl nach der Pöbelhaftigkeit der Gesichter und des Benehmens dem Maler nicht eben in der besten Gesellschaft wohl gewesen zu sein scheint. —

Wer sich einbildete, aus dem Bisherigen eine Geschichte der portugiesischen Malerei aufbauen zu können, dessen Mut würde etwas sinken, wenn er Werken wie die drei grofsen Tafeln aus *Lamego* begegnete, die um die Zeit der Ausstellung aus dem dortigen erzbischöflichen Palast nach Lissabon gebracht worden waren. Ich konnte sie, unter Protest des Kustoden, im Magazin der Akademie flüchtig in Augenschein nehmen: sie sollen seitdem wieder verschwunden sein. Sie liefsen sich mit keinem der bekannten Meister zusammengruppieren.

DIE ORNAMENTIK IN DEN GEMÄLDEN

Zu den nicht blofs für die Kenntnis der portugiesischen Baukunst, sondern auch für die Beurteilung der Bilder selbst in mehrfacher Beziehung beachtenswerten Bestandteilen letzterer gehören die Ansichten von Bauwerken und Kunstgeräten. Meist sind es augenscheinlich treue Darstellungen damals vorhandener Denkmäler, wie jene Fassade der Madre Deos; selten vom Maler für seine Zwecke willkürlich erdachte und unwahrscheinliche Konstruktionen. Noch kommen gotisch gewölbte Kapellen und Säle vor, im *manoelino*-Stil, liturgische Prachtstücke, wie der herrliche Kronleuchter spätgotischer Art in der Präsentation vom Maler von S. Bento (Laurent 695), Weihrauchkessel, Prozessionskreuze, perlenbesäete Mitren, Werke der portugiesischen Edelmetallkunst, von der uns die Ausstellung von 1882 einen so hohen Begriff gab. Aber dies sind vereinzelte Proben; was durch alle hindurchgeht, was auftritt, wo man schöne Architektur nach herrschendem Geschmack anbringen will, ist eine stileinheitliche und eigenartige Frührenaissance. Wann und wie diese ins Land ge-

[1]) Darüber ein Artikel Tubino's im *Museo español de antigüedades* VII, 395 ff.

kommen ist, bleibt noch dunkel. Jedermann weifs aus Vasari, dass Andrea Contucci schon unter Johann II nach Lissabon berufen worden ist und neun Jahre dort geblieben; er hat Kartons für Gemälde, und für die königlichen Bauten Zeichnungen gemacht. Wahrscheinlich haben diese dem was wir in Italien von ihm kennen, nicht sehr ähnlich gesehen; der Aretiner spricht von *alcune cose stravaganti et difficili d'architettura secondo l'uso di quel paese*. Dieser *uso* war der gotische Stil; und in den Prachtbauten Manuels findet man allerdings eine Anpassung von Motiven der Renaissance an die reiche Spätgotik. Die Magerkeit der Pfeiler, Fensterpfosten, des Mafswerks hat sich in üppige Fülle umgewandelt, schwillt an zu sprossenden pflanzlichen Gebilden, wie man es in Spanien ähnlich zu Valladolid, im Patio des Kollegs S. Gregorio sieht; aber einige ornamentale Elemente, in Pilasterflächen, Simsbekrönungen, zeigen den italienischen Zierstil, nur die Rohheit der Ausführung verrät, dass den einheimischen Steinmetzen diese Formen noch nicht geläufig waren.

Doch wird Sansovino sicher auch Arbeiten unverfälscht florentinischer Art zurückgelassen haben, und darauf hin wären die drei grofsen Statuen von gebranntem, farbig glasiertem und in den Gesichtern mit Ölfarbe bemaltem Thon zu prüfen, welche Belem bewahrt. Eine Statue der Madonna vom Typus des Filippino Lippi, ein büfsender St. Hieronymus von unübertrefflicher Lebendigkeit und ein jugendlicher St. Leonhard (Exposição P. 32, 24, 38, h. 1,43, 1,52, 1,74). Das beste Werk der Frührenaissance, das mir dort zu Gesicht gekommen, ist das Nordportal der alten Kathedrale *(Sé velha)* zu Coimbra: das Medaillon der Mutter Gottes ist ganz bürgerlich florentinisch, die Ornamente von vollendetem Geschmack; leider hat die Verwitterung gerade die Figuren mitgenommen. Mehr im Licht stehen einige Robbiareliefs und Tafeln, sie stammen ohne Zweifel von jenem Niculoso aus Pisa, der das Portal von S. Paula in Sevilla lieferte. Auf der Ausstellung sah man vier Medaillons der Evangelisten (F. 11, 27, 34, 42), eine Madonna mit dem Kinde und St. Joseph (I, 83); drei Medaillons eines phantastisch behelmten Helden (I, 81), das portugiesische Wappen von Engeln gehalten (I, 82). Ferner Gemälde auf glasierten Platten, in der Art des Altars im Alcazar von Sevilla, darunter die Heimsuchung Mariä bezeichnet (F, 147), und den Englischen Grufs aus sechs Platten mit Greifenfries aus S. Bento in Evora (L. 172). Niculoso muss hiernach einige Jahre in Portugal gelebt haben; leider war er ein schwacher Zeichner.

Gemälde aus dem zweiten Jahrzehnt beweisen, dass die Maler damals bereits die edelsten Muster vor Augen hatten. Die Details in der Madonna mit den beiden Prinzen, in dem Besuch des Auferstandenen von Frey Carlos (1529) sind nicht ohne Eleganz. Man könnte denken, dass hier Arbeiten der Schreiner- und Edelmetallkunst als Vorbilder gedient haben; aber eben in Evora steht noch heute ein Portal des Campo Santo mit den Jahreszahlen 1536 und 1537, welches unzweifelhaft beweist, dass damals der in Spanien plateresk genannte Stil in Portugal in voller Blüte stand. Es war die Zeit wo Diego de Siloe und Diego Riaño in Andalusien bauten; aber deren charakteristische Züge, die Grotesken und die verschwenderische Verwendung des Figürlichen scheinen bei unseren Portugiesen zu fehlen.

Einige Beispiele können eine wenn auch fragmentarische Vorstellung, von der Renaissance der Tafeln geben. In der Heimsuchung Mariä sieht man im Hintergrund eine vorgebaute Bogenhalle auf schlanken Säulen mit luftigen Bogen, darüber eine Loggia. Oft begegnet uns das gekuppelte Doppelfenster florentinischer Paläste mit dem kleinen teils offenen, teils durch einen medaillonartigen Einsatz geschlossenen Ring. Am häufigsten sind Ansichten von Innenräumen: man sieht von der Vorhalle

aus in einen gewölbten Saal, zur Seite öffnen sich Gemächer mit Pfeilerarkaden. Marmorthrone, an denen die Füllungen der Pilasterflächen sich in der Bogenstirn fortsetzen, Thürlünetten mit Muschelkehlungen. Ein Lieblingsstück ist die Säule: stark eingezogene attische Basis, mit aufgelegten Blättern und Blüten; auch die Balustersäule kommt vor, einmal als freistehender mittlerer Thürpfosten zwischen zwei der Thürwand vorgelegten Scheinträgern derselben Form. Sehr oft ist der Knauf korinthisch, mit der rankenförmig aus einer Blüte hervorwachsenden Volute; wie es scheint eigen portugiesisch ist eine Spielart, wo diese Volute, oder auch die Akanthusblätter sich um einen abgelöst herumlaufenden dünnen Ring oder ein Perlband rollen. Auch finden sich freistehende Säulchen mit heiligen Figuren; Zierputten mit Schildchen an Basen und Gewölbansätzen. In den Bogenzwickeln stehen Medaillons mit ganz lombardischen Köpfen, z. B. einem lächelnden Frauenkopf. Neben diesen reinen Formen nimmt sich ganz wunderlich aus die in flämischer Art überladene Thürverkleidung im Tod der hl. Jungfrau (Laurent 691). Sie ist dreigeteilt, mit spätgotischen Bogenfüllungen, Muschelgiebel in der Mitte, flankiert von hohen Spitzgiebeln, mit Vasen über gehäuften und gekröpften Gesimsen.

* * *

GIEBT ES EINE ALTPORTUGIESISCHE SCHULE?

Da allgemeinen Worten auch auf diesem Felde geopfert wird, so ist die Frage nicht wohl zu umgehen, ob man dies alles eine portugiesische Schule nennen kann? Ich meine ja, wenn man sich über den Begriff Schule verständigt. Schule kann in weiterem und engerem Sinne definiert werden, analog etwa wie in der Linguistik der Begriff Dialekt. Wenn auf der einen Seite selbst Sprachen wie die hellenische und die deutsche sich gefallen lassen müssen, Dialekte der indogermanischen Ursprache zu heifsen, so dürfen auf der anderen kleine Städte, ja Stadtquartiere, Anspruch erheben, ihren Dialekt zu besitzen, falls nur ein System irgendwelcher lautlichen Nuancen der Aussprache sich nachweisen lässt. Dementsprechend würde auch ein in schon ausgebildetem Zustand verpflanzter Malerstil, sobald er auf dem neuen Boden gewisse besondere, diesem entwachsene Merkmale annähme, als Schule bezeichnet werden dürfen. Absolut autochthone Schulen giebt es ja kaum. So hat noch Niemand etwas dagegen eingewandt, die Kölner des späteren XV Jahrhunderts, obwohl sie Technik und Darstellungsformen von den Niederländern entlehnten, als zweite oder spätere altkölnische Schule zu bezeichnen.

Die Maler portugiesischer Abkunft, welche sich zum Teil in Flandern gebildet haben, bilden die Mehrzahl der geschilderten Gruppe. Sie verleugnen ihre Nationalität nicht, wenn man sie mit den geborenen und eingewanderten Flamländern vergleicht, obwohl ihr Stil derjenige der damaligen niederländischen Schule ist und obwohl sie ohne Zweifel anders gemalt hätten, wenn sie sich auf einer breiteren Basis nationaler Tradition bewegt hätten, oder gar von Italien beeinflusst worden wären. Aber selbst geborene Niederländer, wie Frey Carlos, nehmen an gewissen Eigentümlichkeiten Teil, welche beweisen, dass sie sich der Wirkung des Orts nicht entziehen können. Das Land, dem sie ihre Kunst widmeten, hat ihnen nicht nur die Aufgaben gestellt, es hat sie auch genötigt, auf seine Gefühlsweise Rücksicht zu nehmen, ihnen Nationaltypen und Nationalmimik, landschaftliche und bauliche Scenerien, Kostüme und

Luxusgerät geliefert. Dieses und Anderes bildet einen Komplex des Gemeinsamen, welcher den verschiedenen Ländern und Bildungsstätten entstammenden Meistern eine gewisse Verwandtschaft giebt. Aber auch Spuren eines durchgehenden malerischen Geschmacks und Stils sind nicht ganz zu verkennen. Einen Zug der Einfachheit und der Leichtigkeit, der Grazie und Beweglichkeit, der Breite bemerkt man, in dem die Trockenheit, Steife und Kleinlichkeit des Durchschnittsniederländers abgestreift ist: man erinnert sich, dass man eben Romanen vor sich hat.

Die Art des Naturstudiums, die Freude am Detail, den Manieristen so ärgerlich, die verständnisvolle und gewissenhafte Charakteristik der mannichfaltigsten Dinge — eines gotischen Kronleuchters, eines Robbiareliefs, eines Renaissancethrons — auch der Sinn für Landschaft, das ist niederländische Mitgift; aber in der Disposition der baulichen Räumlichkeit und deren Schmuck herrscht der verfeinerte Geschmack, die luftige Weiträumigkeit Italiens. Diese machen den Eindruck doch recht verschieden von der barocken Renaissance eines Mabuse und Orley. Vertrauliche Anpassung der Legende an die Umgebung des alltäglichen Lebens ist quattrocentistisch; von der Allgemeinheit und Kahlheit des Romanismus, der zu derselben Zeit in den Niederlanden durchdrang, ist noch keine Spur.

Auch in diesem weiten Horizont erkennt man den Wiederglanz jener Zeit, wo die kleine Nation ihre Entdecker- und Erobererarme über das Weltmeer ausstreckte und an Punkten der Erdoberfläche ihr Panier aufpflanzte, gegen welche die Marksteine des römischen Reiches die einer Provinz waren. Wie in der Natur Portugals, verbindet sich in den Gemälden das Entlegenste, Süden und Norden — Altes und Neues.

Dieser Anschluss Portugals an die Niederlande in der Kunst eröffnet eine weitere, historische Analogie. Beide Nationen haben in ihren Schicksalen etwas Verwandtes. Obwohl sie weder durch Gröfse noch durch geographische und ethnologische Abgeschlossenheit zu besonderen Staatswesen bestimmt schienen, sind sie durch geschichtliche Umstände dahin geführt worden, nach Selbständigkeit zu trachten; sie haben diese beharrlich und tapfer verfochten und dauernd behauptet. Durch die Natur zu seefahrenden Nationen erzogen, war ihnen eine Zeit lang die Herrschaft des Welthandels zugefallen, dadurch kam Reichtum und eine Macht, die in keinem Verhältnis stand zu ihrem Umfang. Der Kampf gegen die Unterdrückung brachte, Dank dem Interesse mächtiger Staaten, Sieg, mit dem Siege Selbstgefühl. In der Folge, nachdem diese Ursachen aufgehört, hat der Hass, wie er nur zwischen nahen Verwandten sich entwickelt, der Union mit den stammverwandten grofsen Nachbarvölkern einen unübersteiglichen Damm entgegengestellt.

DIE MANIERISTEN, VASCO PEREIRA

Diese altportugiesische Malerschule verschwindet mit dem Tode Johanns III, also nicht lange vor dem Ende der alten Dynastie und der Besitznahme des Reiches durch Philipp II. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kam der von Francisco de Holanda als allein des Namens Malerei wert empfohlene neuitalienische Geschmack auf der ganzen Halbinsel zur Herrschaft. Schon im Jahre 1542 zwar war Anton Moor in Lissabon erschienen, um die Braut Philipps II zu malen und, wie man erwarten durfte, verdientermafsen gefeiert worden; aber da er blofs als Bildnismaler auftrat, konnte er keine Epoche machen: obwohl er als Historienmaler den Romanisten anzureihen ist. Später (1550) kam Christoph von Utrecht, den man seinen Schüler

nennt und der dort starb (1557). Er muss Eindruck gemacht haben, aber von seinen Gemälden ist noch nichts nachgewiesen worden; vielleicht war von ihm ein kraftvoll und breit gemaltes Bildnis Johanns III in der Ausstellung. Ein anderer Niederländer, Joons Van der Estraten, porträtierte im Jahre 1556 D. Sebastian.

Dieser Manierismus ist in Portugal kaum durch einen nennenswerten Maler vertreten. Nur einer macht sich bemerkbar: *Vasco Pereira.* Er nennt sich bald Lissaboner, bald aus Evora, aber er scheint sich in Andalusien gebildet zu haben, von wo auch seine meisten Arbeiten datiert sind. Er war auch Freskomaler und *estofador* von Holzbildern. Die Kirche St. Johann in Sanlúcar de Barrameda (Andalusien) besitzt von ihm einen hl. Sebastian, auf dessen Unterschrift er sich als Lernenden (1562) bezeichnet.[1]) Es ist eine tüchtige anatomische Studie, dieser athletisch schwere Körper, hell gemalt und mit schwachen bräunlichen Halbtönen modelliert. In der wilden Felsenlandschaft mit Fluss und Wald sieht man mehrere Scenen seines Lebens, darunter eine Jagd, mit Liebe gemalt. Ein zweites Gemälde in St. Johann zu Marchena, sein bestes mir bekanntes Werk, zeigt ihn als gereiften Meister. Es ist der Englische Grufs (1576), vielleicht derselbe, der nach Cean Bermudez (Diccionario V, 42) in der Sakristei des Kollegs von S. Hermenegildo war. Durch Kraft der Farben und des Helldunkels zeichnet er sich vor den Arbeiten seiner dortigen Kunstgenossen aus. Maria, die sich dem Engel mit etwas kaltem Erstaunen zuwendet, hat klassisch einfache, grofse Linien und dunkle Augen; an ihrem Betpult hat er ein nacktes Weib in der Geberde der Venus und drei spielende Putten angebracht. Aber das Ganze ist nur eine Wiederholung der Verkündigung, die Tizian im Jahre 1566 für S. Salvatore malte und die Vasco durch den Stich des Cornelius Cort (1571) kennen gelernt haben wird.[2]) Wenn ebenso wie Lernen Nachahmen ist, auch Nachahmen immer Lernen wäre, so hätte er auch damals die Lehrjahre noch nicht hinter sich gehabt. Im Museum von Sevilla sah Stirling ein längliches, hart gemaltes Bildchen der Hirten und der Epiphanie; im Museum zu Lissabon ist ein Apostelpaar[3]), und in Dresden die Kommunion des hl. Onophrius (1583).[4]) Ein mächtiger nackter Greis mit wallendem Bart, nur mit Gurt von Gesträuch bekleidet wird von einem schwebenden Engel mit dem Himmelsbrot gespeist; hübsche Kinder lehnen als Gefolge über Wolken. Dieses Stück ist mit breitem Pinsel und schweren changierenden Farben gemalt; in der tiefblauen und grünen Felsenlandschaft mit lila Lichtern verfolgt man die Legende. Später wurde er vom Domkapitel Sevilla's beauftragt, den kreuztragenden Christus des Vargas zu restaurieren (1594), und zuletzt beteiligte er sich noch an den Gemälden für den Tumulus Philipps II.

---

[1]) TVNC DISCEBAM VASC9 PE
REA LVSITAN9 DE
VRBE LIX
BONĒSIS Anno 1562.

[2]) VASCVS PEREIRA
ELBORENSIS LSI
TANVS FACIEBAT
CIƆ · D · LXXVI

[3]) V · P · L
1579

[4]) VASCO EREIRA
PICTOR 1583

In Sevilla schienen Kunstverständige der Meinung, dass dieser Vasco Pereira kein anderer als der grofse Vasco sei. Es wäre insofern nicht undenkbar, als die Zeitgenossen ihn (und auch er sich selbst) recht wohl für den ersten portugiesischen Maler gehalten haben könnten. Auch hat er für seinen Ruhm gesorgt, indem er alle seine Sachen mit Namen versah, um die Nachwelt sowie die späteren Forscher nach seiner Entwicklung auch über deren Daten nicht im Dunkel zu lassen; obwohl wir von allen, die wir hier kennen gelernt, nach seiner Biographie am wenigsten begierig sind. —

Glück wie Unglück kommen, wie man sagt, selten allein. Das Glück, welches den Portugiesen damals in grofsen Dingen hold war, hat ihnen auch im kurzen Sommer ihrer Malerei gelächelt. Man stelle sich vor, jene goldene Zeit des Staats sei mit dem Emporkommen des Systems zusammengetroffen, dem dieser Vasco Pereira anhing.[1]) Man würde Werke bekommen haben ohne Physiognomie, grundsätzlich utopisch, mit viel unfruchtbarem Schulwissen, Werke in der Art der Floris und Vargas. Statt der toskanischen Zierkunst hätten wir kahle, schwerfällige Steinmassen im Herrerastil, statt der blühenden Hügel Estremadura's irgendwelche Kulissen mit römischen Ruinen aus dem Skizzenbuch, statt Bildern der Männer und Frauen einer grofsen Zeit, ihres Gebahrens, ihrer Wohnstätten und ihrer frommen Phantasiewelt, verdrehte Muskelkolosse nach bekanntem Rezept; und das Beste wäre noch, dass Raczynski's Buch und dieser Artikel ungeschrieben geblieben wäre.

So wenig Beachtenswertes aber auch die späteren Jahrhunderte hervorgebracht haben, so ertrug doch ihr geläuterter Geschmack nicht mehr die Bilder der Alten auf ihren Ehrenplätzen, den Altären und Wänden der Kirchen, sogar die des grofsen Vasco nicht. Sie durften noch von Glück sagen, wenn sie ein Asyl fanden in Kapitelsaal oder Sakristei. Vernachlässigung der Altertümer ist die stete Klage portugiesischer Schriftsteller. Aber das ist ja nichts eigentümlich portugiesisches. Man nennt heute Strafsen und Plätze nach Namen der alten Meister, stellt ihre Statuen und Büsten in Museen auf und schreibt ihre Namen in goldener Lapidarschrift an die Wände der Säle; sie dienen Schriftstellern, ihre schönen Gaben und gelehrte Erziehung zu zeigen, ja man ist empfindlich, wenn Andere als Landeskinder darüber mitreden wollen. Aber in corpore sucht man sie sich in diskreter Entfernung zu halten, findet nur knapp Mittel zu ihrer Erhaltung und Aufstellung, und nur darin ist man kosmopolitisch-vorurteilslos, dass man gern, durch Abtretung gegen Äquivalente realer Art, auch anderen Ländern gestattet, in weitesten Kreisen an ihrem Genuss teilzunehmen.

---

[1]) Als Kuriosität sei angeführt, dass der mehrerwähnte Reisende den Velascus von Coimbra mit einem Zeit- und Gesinnungsgenossen dieses Vasco Pereira identifiziert hat: dem Luis de Velasco in Toledo. Diese Entdeckung kann wohl nur aus dem Diccionario geschöpft sein, denn wer die grofsen Tafeln dieses seit 1564 genannten und 1606 verstorbenen Malers dort gesehen hat (z. B. in der Kapelle S. Blas im Claustro der Kathedrale), wird bezeugen, dass kaum einer damals gelebt hat, der dem portugiesischen Velascus so unähnlich war, wie dieser zahme Manierist.

ZUR DATIERUNG DER KUPFERSTICHE DES MEISTERS DER SPIELKARTEN

VON MAX LEHRS

Spärlich nur und trübe fliefsen die Quellen, aus denen die Forschung nach den Anfängen der Kupferstecherkunst in Deutschland positive Daten zu schöpfen vermag. Zumeist auf stilistische oder kostümliche Kriterien angewiesen, ist sie selten in der glücklichen Lage, durch Zahlen die Richtigkeit ihrer Schlussfolgerungen zu beweisen. Aufser der Passion von 1446 im Berliner Kabinet will sich keine zuverlässige Datierung finden, welche über die Lebenszeit der ältesten Stecher Zeugnis ablegt, und selbst der so ungemein fruchtbare Meister E S scheint erst in den letzten Jahren seiner Thätigkeit (1465—1467) die Erzeugnisse seines Stichels mit Monogramm und Jahreszahl versehen zu haben. Man muss also andere Wege einschlagen, um zu einer sicheren Begrenzung der Schaffenszeit seiner Vorgänger zu gelangen. Den vornehmsten Rang unter den letzteren nimmt ohne Zweifel der Meister der Spielkarten ein, den Passavant[1]) für einen Schüler des Meisters E S hielt, den ich aber in meiner Schrift über die ältesten deutschen Spielkarten[2]) und im Kunstfreund[3]) aus stilistischen Gründen für älter erklärt und um 1440—1450 angesetzt habe, eine Ansicht, der Wilhelm Schmidt[4]) beipflichtete, indem er den Künstler für einen Zeitgenossen Stephan Lochners und vielleicht für einen Landsmann dieses grofsen Kölners erklärte.

Von der an vielen Beispielen erprobten Beobachtung ausgehend, dass die Stiche des Spielkarten-Meisters wie jene des Meisters E S dem handwerklichen Kunstbetrieb des XV Jahrhunderts sehr häufig als Vorlage dienten, suchte ich solche Benutzungen seiner Blätter nachzuweisen, ein ziemlich unfruchtbares Beginnen, soweit es sich um undatierte Werke der Miniaturmalerei, der Kleinkunst oder des Handwerks handelte.

So fand ich unter Anderem die Geburt Christi vom Meister E S, B. 11, gegenseitig auf einem Perlmutterrelief im Bayerischen National-Museum, Dornenkrönung und Auferstehung, B. 19 und 26, gegenseitig auf den gravierten Platten eines Hausaltärchens in Salzburg,[5]) den Christus am Kreuz, P. 133, auf einem gemalten Antependium im Bayerischen National-Museum, die Heiligen Barbara und Ursula, P. 181 und 185, auf der gravierten vergoldeten Kupferplatte von einem Kästchen der Sammlung C. Milani,[6]) die Dame mit dem leeren Schild, P. 198, und das musizierende

---

[1]) Peintre-graveur II, p. 70.

[2]) Dresden 1885, p. 3.

[3]) Jahrg. 1885, Sp. 145—151. Vergl. auch Zeitschrift f. b. K. XXIII (1888), p. 146.

[4]) Repertorium f. K. X (1887), p. 128.

[5]) Vergl. Repertorium f. K. IX (1886), p. 154, Anm. 5.

[6]) Abdrücke dieser rohen Arbeit in Darmstadt, Frankfurt a. M. und Weimar.

Paar am Brunnen, P. 188, auf zwei grünen Schweizer Ofenkacheln in der Sammlung des Historischen Vereins zu St. Gallen. Auf dem gepressten Ledereinband einer Handschrift des Schwabenspiegels im Germanischen Museum[1]) finden sich ferner vier Tiere von der Tier-Sechs des kleineren E S-Kartenspiels, L. 13, 2, zwei Hunde von der unbeschriebenen Hunde-Sieben aus dem gröfseren Spiel in Bologna und ein sitzender Hund von der gleichfalls unbeschriebenen Acht in derselben Sammlung. Ebenda sind auch sieben Vögel aus der Vogel-Acht des Meisters der Spielkarten, L. 6, 29, verwendet. Der Menschen-Ober aus dem gröfseren Spiel des Meisters E S, L. 16, 3, ist kopiert auf dem prachtvollen geschnittenen Ledereinband einer Bibel o. O. u. J. (wahrscheinlich Strafsburg 1466, Joh. Mentelin) in der Königlichen Universitätsbibliothek zu Erlangen (Incun. No. 30) und dort sind auch die beiden unteren Fechter der Menschen-Vier, die Eule von der Vogel-Drei und der sitzende Hund aus der Hunde-Vier, drei unbeschriebenen Karten desselben Spiels in Bologna,[2]) verwendet. Auf die Benutzung der Menschen-Sieben, L. 15, 1, des grofsen Liebesgartens, B. 90, des hl. Sebastian, B. 75, und der Geburt, B. 13, in den kolorierten Illustrationen des sogenannten Mittelalterlichen Hausbuches in Wolfegg habe ich schon in meinen »Spielkarten«, p. 15, Anm. 2, hingewiesen. Gleicherweise finden sich mehrere Figuren aus den Buchstaben p und q, B. 96 und 101, des Figurenalphabets vom Meister E S in den Miniaturen eines Missale der Kathedrale zu Agram, wo sie die Ornamentbordüre eines Blattes mit dem hl. Georg[3]) beleben. Endlich enthält auch das unfertige Gebetbuch Herzog Eberhards I im Barte auf der Königlichen Bibliothek zu Stuttgart (Brev. Q. 1) vielfache Entlehnungen aus Stichen des Meisters E S neben Kopien von Schongauerschen Kompositionen: In einem Initial-G ist die über den Zaun steigende Hebamme von der Geburt, B. 11, verwendet, an einer anderen Stelle die hl. Jungfrau, wie sie dem Jesuskind einen Apfel reicht, aus dem Stich B. 29, dann wieder der Adler des Johannes von der Patene, P. 165, u. s. w. Vielfach finden sich auch Tiere und menschliche Figuren aus dem Kartenspiel des Meisters der Spielkarten, z. B. der an seinen Tatzen saugende Bär oder der wilde Mann mit dem Bogen, namentlich aber die Hirsche als Wappentiere Württembergs, z. B. der äsende oder der liegende von der Drei (L. 7. 40) etc. etc.

An diese undatierbaren Benutzungen von Stichen des Spielkarten-Meisters und des Meisters E S reihen sich einige datierte, aber mit so späten Jahreszahlen, dass sie für die Entstehungszeit der Vorbilder nichts Neues besagen. Wenn sich z. B. die gegenseitige Kopie, B. X, 27, 50, nach dem hl. Eligius in den Miniaturen der Erfurter Studentenmatrikel auf der Königlichen Bibliothek daselbst unter dem Jahre 1475 kopiert findet[4]) oder die ebenfalls gegenseitige Kopie, P. II, 85, 20, nach der Madonna auf der Schlange, P. 22, unter dem Jahre 1478 erscheint,[5]) wenn auf der von 1477 datierten Votivplatte des Abtes Ludwig vom Goldschmied Wolfgang im Ber-

[1]) Vergl. des Verf. Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV Jahrhunderts. Nürnberg 1888, p. 27.

[2]) Über die 34 Karten des gröfseren Spiels vom Meister E S in der Pinakothek zu Bologna, von denen 27 in meiner Publikation über die ältesten deutschen Spielkarten (Dresden 1886), p. 15—18, fehlen, werde ich demnächst im Repertorium f. K. nähere Mitteilungen machen.

[3]) Der Heilige selbst ist nach dem Stich des Meisters von Zwolle, B. 13, kopiert.

[4]) F. 194 recto im Initial-U als St. Burkardus, natürlich mit Fortlassung des Hammers, und 1483 auf f. 226 recto im Initial-P als St. Nicolaus.

[5]) F. 147 recto und ein zweites Mal 1483 im Initial-Q, f. 229.

liner Kabinet zwei Stiche des Meisters E S: die Madonna, P. 138, und die Verkündigung, P. 114, zu einer Darstellung zusammengeschweifst sind,[1]) oder wenn sich der Stich Simson und Delila, B. 3, auf einem runden Glasbild von 1486 in der Königlichen Altertümersammlung zu Stuttgart wiederfindet, so beweist das nicht mehr als man längst wusste, dass nämlich die benutzten Stiche des Meisters E S 1475, 1477, 1478 oder 1486 schon vorhanden waren.

In keinem der vorstehend aufgeführten Fälle war es mir möglich, die Behauptung, dass der Meister der Spielkarten um 1440—1450 gearbeitet habe, durch Jahreszahlen zu belegen, ja ich war nicht einmal im Stande, seine Priorität gegenüber dem Meister E S, den man allgemein für älter hielt, durch sichere Daten zu bekräftigen. Ein glücklicher Zufall liefs mich endlich die nach einer handschriftlichen Datierung vor 1462 anzusetzende Heilige Dreifaltigkeit, P. II, 17, 18 und 62, 177, in München als Kopie einer Kopie seines Wilden-Königs, L. 6, 20, erkennen.[2]) Es war aber damit wenig gewonnen, denn dass der Meister E S 1462 schon in der vollen Blüte seiner Meisterschaft stand, galt unter allen Fachkundigen als eine ausgemachte Sache. Man musste also nach früheren Datierungen suchen.

Da fand ich vor Jahresfrist beim Durchblättern des Werkes von Sommérard: Les arts au Moyen-Age, Série 4, Pl. XVIII, die ziemlich dürftige Reproduktion einer Miniatur des XV Jahrhunderts, mit der Unterschrift: »Vignette tirée d'une traduction de Tite Live, Manuscrit de 1454 (Bibliothèque de l'arsénal) exécuté à Hesdin pour le 2e Duc de Bourgogne.« In der Ornamentbordüre dieses Blattes befinden sich die zwei unteren Reiher aus der Vogel-Fünf des Meisters der Spielkarten, L. 16, 9.[3]) Die beiden Vögel sind unten in der Mitte angebracht, und zwar der rechts im Gegensinn des Originals, damit er dem anderen zugewendet ist.

Obwohl ich die Richtigkeit der angegebenen Jahreszahl 1454 nicht im Mindesten bezweifelte, trug ich doch Bedenken, meine Entdeckung lediglich auf Grund einer ungenauen und schlechten Reproduktion zu veröffentlichen, ohne den Codex in Paris selbst eingesehen zu haben. Dieser Mühe wurde ich überhoben durch einen

---

[1]) Vergl. Frenzel im Kunstblatt von 1829, p. 63.

[2]) Vergl. Kunstfreund 1885, Sp. 146. Die Thatsache, dass die Dreifaltigkeit von 1462 nicht direkt nach dem Original des Spielkarten-Meisters, sondern mit Benutzung einer Karte des Kopienspiels gefertigt wurde, gewinnt erhöhte Bedeutung durch die mir leider erst nach Publikation meiner »Spielkarten« ermöglichte Wahrnehmung, dass jenes Kopienspiel, von dem sich 43 Karten in der Wiener Hofbibliothek befinden, zum Teil vom Meister des hl. Erasmus herrührt. Dieser Stecher hat also den Meister der Spielkarten kopiert und zugleich eine Anzahl von Blättern des Meisters E S, aber nur solche aus dessen allerfrühester Zeit nachgestochen. Die chronologische Reihenfolge jener primitiven Meister würde danach folgende sein:

a) der Meister der Spielkarten,
b) der Meister des hl. Erasmus,
c) der Meister von 1462,
d) der Meister E S.

Und zwar sind a und d als durchaus originale Künstler, b und c als Kopisten zu betrachten, von denen b nach a und d, c aber nach a und b kopiert hat. Natürlich bleibt die Möglichkeit offen, dass a noch gleichzeitig mit b und c, vielleicht sogar noch mit d gearbeitet habe.

[3]) Dort aus Versehen im Spiel des Meisters E S beschrieben. Vergl. meinen Katalog des German. Mus., p. 10, Anm. 1, und Schmidt, Inkunabeln No. 4, wo auch ein Lichtdruck nach dem Münchener Exemplar beigegeben ist.

zweiten gleichwertigen Fund in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen. Die dortige an ungehobenen Schätzen noch aufserordentlich reiche Sammlung besitzt eine Handschrift mit gemalten Initialen, deren ornamentale Verzierungen den Rand der Blätter auf drei Seiten füllen und meist mit Blumen, mitunter auch mit Tieren belebt sind. Die Malerei ist von sehr mäfsigem Kunstwert; was ihr aber ein höheres Interesse verleiht, ist die Thatsache, dass der Schreiber, wie jener des Pariser Codex von 1454, Kartenblätter des Meisters der Spielkarten als Vorlagen benutzte. So findet sich gleich auf p. 1 bei dem Initial-S im oberen Rand der an seiner linken Vordertatze saugende Bär gleichseitig kopiert, wie er auf der Drei B, Fünf A, Sechs A und B, Sieben B, Acht A und B und Neun A und B, der Löwen- und Bärenfarbe (L., p. 8 No. 55, 58, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 68) vorkommt. Auf p. 168 beim Initial-A begegnet man dem beschopften Vogel oben rechts von der Vogel-Sechs, L. 6, 27, der den linken Fufs vorsetzt und mit dem Schnabel seine Brust kratzt. Die Rosen und Cyclamen auf p. 1, 156, 160, 168 sind offenbar demselben Spiel entlehnt.

Die Handschrift: »Liber Alexandri de proeliis« (Ms. 625) ist nach der Angabe auf p. 326 für Herzog Albrecht, Pfalzgrafen bei Rhein, Herzog zu Bayern, geschrieben und enthält auf p. 327 die folgende für unseren Zweck sehr wichtige Datierung:

»Nch Christi Jhesu vnsers liebenn herrem
gepûerdt Vierczechen hundertt darnach
in dem Vyerůndfunffczigis- ten Jaren .·.
Johannes Frawendorffer vom
Tyerenstain aufs Osterreich«

Wir haben somit einen doppelten Beleg dafür, dass das Spiel des Meisters der Spielkarten schon 1454 existierte, also acht Jahre vor der Dreifaltigkeit von 1462 und elf Jahre vor dem frühesten datierten Stich des Meisters E S. [1])

Es bleibt aber die Möglichkeit bestehen, dass es noch weit älter sei, da die niederrheinischen Karten sich bereits 1454 so grofser Verbreitung erfreuten, dass Hans Frauendorffer sie auf dem entlegenen Dürrenstein in Österreich für seine Zwecke ausbeuten konnte. [2])

---

[1]) Sta. Barbara von 1465, Ottley, Inqu. II, 615, 81**, im British Museum.

[2]) Ob hier Schloss Dürrenstein in Kärnthen oder jenes an der Donau gemeint sei, die sich beide um den Ruhm streiten, 1192—1193 den gefangenen Richard Löwenherz in ihren Mauern beherbergt zu haben, bleibt fraglich. Wahrscheinlich ist jedoch das Letztere zu verstehen, da die Handschrift, wie oben erwähnt, für Herzog Albrecht von Bayern gefertigt wurde.







